

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 13 (57), 2023

Sumar

HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU,	Un album de acuarele inedit realizat de Carol Pop de Szathmari, înfățișând armata otomană în Bucureștii anului revoluționar 1848	7
RALUCA PARTENIE,	Repere decorative în arhitectura civilă interioară, la cumpăna veacurilor XVIII–XIX	49
ADRIAN-SILVAN IONESCU, EDUARD ANDREI,	Horia Igiroșanu, cronicar de artă pe nedrept uitat Opere de artă pierdute/redescoperite. Valori ale patrimoniului cultural românesc la Expoziția Universală de la New York 1939–1940	89 125
HILARY ROBERTS (Londra),	Florence Farmborough's Photographs of the Russian Front during the First World War	147
THEODOR ULIERIU, ROSTĂS,	"A Photographic Studio according to the Adjoint Plan". New Archival Sources for the History of Photography in Nineteenth-Century Bucharest	159
ADRIANA DUMITRAN,	The Photographer Adolf Kleingsberg and <i>Julietta</i> his Workshop in Bucharest, in the First Half of the 20 th Century	189
IOANA VLASIU,	Un debutant incomod – Ion Grigorescu între opunere și supunere	207

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Ediția a XIX-a a Sesiunii de comunicări științifice „Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România”, București, MNAR, 20–21 aprilie 2023 (dep. de artă medievală)	221
Expoziția <i>M. H. Maxy. De la avangardă la socialism</i> , MNAR, 28 dec. 2022 – 30 apr. 2023 (Olivia Nițș)	231
Expoziția retrospectivă <i>Victor Brauner. Invenții și magie</i> , Muzeul Național de Artă Timișoara, Palatul Baroc, 17 febr. – 28 mai 2023 (Olivia Nițș)	234
Expoziția <i>Silvan – un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX</i> , Muzeul de Artă Craiova, 11 mai – 15 iulie 2023 (Adrian Ioniță)	236
Expoziția <i>Drumul către Încoronarea din anul 1922</i> , Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, 25 oct. 2022 – 31 dec. 2023 (Ramona Caramela)	241

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 13 (57), p. 1–310, București, 2023

Conferința internațională <i>Fotografia românească.Perspective locale și tendințe europene</i> , Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, Biblioteca Națională a României, 8 iunie 2023 (Ramona Caramelea)	244
Expoziția <i>Occupied City. Politics and Daily Life in Istanbul</i> , Istanbul, Institutul de Cercetări din Istanbul, 11 ian. – 26 dec.2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	248
Expoziția <i>Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990: l'art en liberté</i> , Les Abattoirs, Musée-Frac Occitanie, Toulouse, 7 oct. 2022 – 5 martie 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	255
Expoziția <i>Lumea satului în pictura românească</i> , Muzeul Municipiului București, Palatul Suțu, 15 dec. 2022 – 20 aug. 2023 (Ioana Apostol)	261
Expoziția <i>Nicolae Grigorescu – Pictor al ethosului românesc</i> , MNAR, București, 15 mai – 17 sept. 2023 (Corina Teacă)	266
Expoziția retrospectivă <i>Carmen Calvo</i> , Muzeul Picasso, Barcelona, 5 mai – 3 sept. 2023 (Corina Teacă)	267
Expoziția <i>Grupul celor 4</i> , Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 9 iulie – 24 sept. 2023 (Virginia Barbu)	269
Expoziția <i>Füssli. Entre rêve et fantastique</i> , Musée Jacquemart-André, Paris, 16 sept. 2022 – 23 ian. 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	271

RECENZII

<i>In honorem 70 Adrian-Silvan Ionescu. Colecție de studii și amintiri despre Adrian-Silvan Ionescu</i> (Cătălin Nicolae)	277
DOINA LEMNY, <i>Brancusi et ses muses</i> (Cristian-Robert Velescu)	282
DOINA LEMNY, <i>Constantin Brancusi, la chose vraie</i> (Cristian-Robert Velescu)	285
OANA-MĂDĂLINA POPESCU, <i>Icoane ale Sfântului Grigorie Decapitolul realizate pe manuscrise, tipărituri și hrisoave</i> (Ștefan Petrescu)	287
MONA MOMESCU, EDUARD ANDREI, <i>Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu</i> (Ramona Caramelea)	288

IN MEMORIAM

Istoricul de artă Răzvan Theodorescu (22.05.1939 – 6.02.2023) (Constantin Ciobanu)	293
Un stâlp al Bibliotecii Academiei (Adrian-Silvan Ionescu)	299
DE LIBRIS (VB, ASI)	301
DESPRE AUTORI	305
ABREVIERI	309

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 13 (57), 2023

Sommaire

HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU,	Un album inédit d'aquarelles avec l'armée ottomane présente dans la ville de Bucarest pendant l'année révolutionnaire de 1848, réalisé par Carol Pop de Szathmari	7
RALUCA PARTENIE,	Repères décoratifs dans l'architecture civile d'intérieur entre le XVIII ^e et le XIX ^e siècle	49
ADRIAN-SILVAN IONESCU, EDUARD ANDREI,	Horia Igiroșanu, chroniqueur de l'art injustement oublié . Œuvres d'art perdues/redécouvertes. Valeurs du patrimoine culturel roumain à l'Exposition Universelle de New York 1939 – 1940	89 125
HILARY ROBERTS (Londres),	Florence Farmborough's Photographs of the Russian Front during the First World War	147
THEODOR ULIERIU ROSTÁS,	"A Photographic Studio according to the Adjoint Plan". New Archival Sources for the History of Photography in Nineteenth-Century Bucharest	159
ADRIANA DUMITRAN,	The Photographer Adolf Kleinsberg and <i>Julietta</i> his Workshop in Bucharest, in the First Half of the 20 th Century	189
IOANA VLASIU,	Un débutant incommode – Ion Grigorescu, entre opposition et soumission	207

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

La XIX ^e édition de la session de communications scientifiques <i>Nouvelles données dans la recherche de l'art médiéval et prémoderne de Roumanie</i> , Bucarest, MNAR, 20 – 21 avril 2023 (dép. d'art médiéval)	221
L'exposition <i>M. H. Maxy. De l'avant-garde au socialisme</i> , MNAR, Bucarest, 28 déc. 2022 – 30 avril 2023 (Olivia Nițș)	231
L'exposition rétrospective <i>Victor Brauner. Inventions et magie</i> , Musée National d'Art de Timișoara, Palais Baroque, 17 févr. – 28 mai 2023 (Olivia Nițș)	234
L'exposition <i>Silvan – un portraitiste parmi les lettrés, les musiciens et les acteurs du XX^e siècle</i> , Musée d'Art de Craiova, 11 mai – 15 juillet 2023 (Adrian Ioniță)	236
L'exposition <i>Vers le Couronnement de 1922</i> , Musée Militaire national „Ferdinand I”, 25 oct. 2022 – 31 déc. 2023 (Ramona Caramalea)	241

La conférence internationale <i>La photographie roumaine. Perspectives locales et tendances européennes</i> , Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu", Bibliothèque Nationale de Roumanie, Bucarest, 8 juin 2023 (Ramona Caramela)	244
L'exposition <i>Occupied City. Politics and Daily Life in Istanbul</i> , 11 janv. – 26 déc.2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	248
L'exposition <i>Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990: l'art en liberté</i> , Les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie, Toulouse, 7 oct. 2022 – 5 mars 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	255
L'exposition <i>L'univers rural dans la peinture roumaine</i> , Musée de la Ville de Bucarest, Palais Suțu, 15 déc. 2022 – 20 août 2023 (Ioana Apostol)	261
L'exposition <i>Nicolae Grigorescu – peintre de l'éthos roumain</i> , MNAR, Bucarest, 15 mai – 17 sept. 2023 (Corina Teacă)	266
La rétrospective <i>Carmen Calvo</i> , Musée Picasso, Barcelonne, 5 mai – 3 sept. 2023 (Corina Teacă)	267
L'exposition <i>Le groupe des 4</i> , Musée des Collections d'Art, Bucarest, 9 juillet – 24 sept.2023 (Virginia Barbu)	269
Expoziția <i>Füssli. Entre rêve et fantastique</i> , Musée Jacquemart-André, Paris, 16 sept. 2022 –23 janv. 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	271

COMPTE RENDUS

<i>In honorem 70 Adrian-Silvan Ionescu. Colecție de studii și amintiri (Collection d' études et de souvenirs) (Cătălin Nicolae)</i>	277
DOINA LEMNY, <i>Brancusi et ses muses</i> (Cristian-Robert Velescu)	282
DOINA LEMNY, <i>Constantin Brancusi, la chose vraie</i> (Cristian-Robert Velescu)	285
OANA-MĂDĂLINA POPESCU, <i>Icoane ale Sfântului Grigorie Decapolitul realizate pe manuscrise, tipărituri și hrisoave</i> (Ștefan Popescu)	287
MONA MOMESCU, EDUARD ANDREI, <i>Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu</i> (Ramona Caramela)	288

IN MEMORIAM

L'historien de l'art Răzvan Theodorescu (22.05.1929 – 6.02.2023) (Constantin Ciobanu)	293
Un pilier de la Bibliothèque de l'Académie (Adrian-Silvan Ionescu)	299
DE LIBRIS (VB, ASI)	301
SUR LES AUTEURS	305
ABRÉVIATIONS.....	309

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 13 (57), 2023

Summary

HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU,	Carol Pop de Szathmari and His Unknown Watercolor Album on the Ottoman Army in Bucharest, during the 1848 Revolution	7
RALUCA PARTENIE,	Decorative Guiding Marks in the Interior Urban Architecture between the 18 th and the 19 th Centuries	49
ADRIAN-SILVAN IONESCU, EDUARD ANDREI,	Horia Igiroșanu, an Art Columnist Unfairly Forgotten Lost/Rediscovered Artworks. Values of the Romanian Cultural Heritage at the New York World's Fair 1939–1940	89 125
HILARY ROBERTS (London),	Florence Farmborough's Photographs of the Russian Front during the First World War	147
THEODOR ULIERIU-ROSTÁS,	"A Photographic Studio according to the Adjoint Plan". New Archival Sources for the History of Photography in Nineteenth-Century Bucharest	159
ADRIANA DUMITRAN,	The Photographer Adolf Klingsberg and <i>Julietta</i> his Workshop in Bucharest, in the First Half of the 20 th Century	189
IOANA VLASIU,	An Inconvenient Debutant Artist – Ion Grigorescu between Opposition and Obedience	207

EXHIBITIONS AND SCIENTIFIC EVENTS

The 19 th Scientific Session on Medieval Art (The Medieval Art Department)., MNAR, Bucharest, April 20 – 21, 2023 (dept.of medieval art)	221
<i>M. H. Maxy. From Avantgarde to Socialism</i> exhibition, The National Museum of Art of Romania, Bucharest, Dec. 28, 2022 – Apr. 30, 2023 (Olivia Nițiș)	231
<i>Victor Brauner. Invention and Magic</i> , retrospective exhibition The National Museum of Art Timișoara, Feb. 17 – May 28, 2023 (Olivia Nițiș)	234
<i>Silvan – A Portraitist among Writers, Musicians and Actors in the 20th Century</i> exhibition, The Art Museum Craiova, May 11 – July 15, 2023 (Adrian Ioniță)	236
<i>The Road to Coronation – 1922</i> exhibition, The "King Ferdinand I" National Military Museum, Bucharest, Oct. 25, 2022 – Dec.31, 2023 (Ramona Caramelea)	241

<i>The Romanian Art of Photography. Local Perspective and European Trends</i> International Conference, The “G. Oprescu” Institute of Art History, The National Library of Romania, Bucharest, June 8, 2023 (Ramona Caramelea)	244
<i>Occupied City. Politics and Daily Life in Istanbul</i> exhibition, Istanbul, Turkey, Istanbul Research Institute, Jan. 11 – Dec. 26, 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	248
The Exhibition <i>Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990: l’art en liberté</i> , Les Abattoirs, Musée Frac-Occitane, Toulouse, oct. 7, 2022 – march 5, 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	255
The exhibition <i>The Rural World in Romanian Painting</i> , Bucharest Museum, Suțu Palace, dec.15 2022 – aug. 20, 2023 (Ioana Apostol)	261
The Exhibition <i>Nicolae Grigorescu – Painter of the Romanian Ethos</i> , MNAR, Bucharest, Aug. 15 – sept. 15, 2023 (Corina Teacă)	266
The retrospective exhibition <i>Carmen Calvo</i> , Picasso Museum, Barcelona, May 5 – Sept. 7, 2023 (Corina Teacă)	267
The exhibition <i>The Group of 4</i> , Art Collections Museum, Bucharest, July 9 – Sept. 24, 2023 (Virginia Barbu)	269
Expoziția <i>Füssli. Entre rêve et fantastique</i> , Musée Jacquemart-André, Paris, Sept. 16 2022 – Jan. 23 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	271

BOOK REVIEWS

<i>In honorem 70 Adrian-Silvan Ionescu. Colecție de studii și amintiri despre Adrian-Silvan Ionescu</i> (Cătălin Nicolae)	277
DOINA LEMNY, <i>Brancusi et ses muses</i> (Cristian-Robert Velescu)	282
DOINA LEMNY, <i>Constantin Brancusi, la chose vraie</i> (Cristian-Robert Velescu)	285
OANA MĂDĂLINA POPESCU, <i>Icoane ale Sfântului Grigorie Decapolitul realizate pe manuscrise, tipărituri și hrisoave</i> (Ștefan Petrescu)	287
MONA MOMESCU, EDUARD ANDREI, <i>Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA</i> (Ramona Caramelea)	288

IN MEMORIAM

The art historian RĂZVAN THEODORESCU (22.05.1929–6.02.2023) (Constantin Ciobanu)	293
A Pillar of the Library of the Romanian Academy (Adrian-Silvan Ionescu)	299
DE LIBRIS (VB, ASI)	301
ABOUT THE AUTHORS	305
ABBREVIATIONS	309

UN ALBUM DE ACUARELE INEDIT REALIZAT DE CAROL POP DE SZATHMÁRI, ÎNFĂȚIȘÂND ARMATA OTOMANĂ ÎN BUCUREȘTI ANULUI REVOLUTIONAR 1848*

de HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU

Abstract. The artistic and photographic work of Carol Szathmári (1812–1887) is generally well known, the Transylvanian artist being appreciated both by his photographic work, having the initiative to record the first photographic images during the Crimean War, and by his long artistic activity, enjoying by the status of official photographer and artist of the princely court. On the occasion of the events dedicated to the 200th anniversary of Carol Szathmári's birth, it was considered that his artistic and photographic work is well known and studied and that there would be no surprises regarding his creation. However, during the research on the battle of Dealul Spirii, on September 13, 1848, a series of extremely interesting images emerged, made by Carol Szathmári in the autumn of 1848, at the beginning of his career in the Romanian principalities, which represented types by Ottoman soldiers, depicted in different attitudes, in Bucharest and its surroundings. These Ottoman soldiers, who belonged to units of the Ottoman Imperial Guard, were part of the sultan's troops who had entered Bucharest on the occasion of the suppression of the revolutionary movement in 1848, in Wallachia and who participated in the confrontation with the Romanian troops at the barracks in Dealul Spirii, of September 13, 1848.

The 25 watercolors made by Carol Szathmári, completely unknown until now, are kept in the collection of The State Hermitage Museum, in St. Petersburg, being probably made at the request of a high-ranking officer of the tsarist troops, who arrived in the Romanian principalities to put end of the Revolution of 1848. These works, very well done from an artistic point of view, give extremely valuable information about the uniforms, insignia of rank, equipment and armament of the Ottoman troops of that period. The paper analyzes in detail the respective drawings, both from an artistic point of view and from the information they provide. By the fact this artwork is made by an important Romanian artist and it depicts, even in the background, aspects of the Wallachian capital and its surroundings around the events of 1848, the set of watercolor paintings by Carol Szathmári is an extremely valuable historical-documentary source.

Keywords: Carol Szathmári, watercolor paintings, ottoman army, Bucharest, Dealul Spirii, Revolution of 1848, State Hermitage Museum.

Confruntarea din Dealul Spirii, din 13 Septembrie 1848, între unități ale armatei române și trupele otomane reprezintă un eveniment binecunoscut în istoriografia românească, legat de sfârșitul dramatic al revoluției de la 1848 din Muntenia. Ea are și o importantă semnificație istorico-militară, fiind prima luptă importantă la care a participat tânăra oștire munteană. Confruntarea respectivă a fost prezentată și analizată în numeroase lucrări istorice, din păcate în majoritatea cazurilor într-o formă apologetică, scoasă din contextul real al epocii respective. Ea constituie și astăzi un subiect comemorativ important, marcat în fiecare an la 13 septembrie, dată stabilită ca *Zi a Pompierilor și a formațiunilor Inspectoratului de Stat pentru Situații de Urgență*. Studii recente au încercat să analizeze cu mai multă atenție evenimentele desfășurate în București la 13 Septembrie 1848, prezentând pentru prima dată și adversarul ostașilor români, armata otomană de sub comanda lui Fuad Pașa, structura acesteia, forțele angajate în luptă, organizarea, echiparea, tactica utilizată, pierderile înregistrate de ambele părți.¹

În timpul cercetărilor întreprinse în vederea realizării studiului despre evenimentele din Dealul Spirii, în încercarea de a găsi informații despre armata otomană care a intrat în București la 13 septembrie 1848 autorul acestui articol a descoperit o sursă deosebit de interesantă, rămasă până în prezent inedită, un album cu acuarele

*Subiectul a fost abordat, într-o formă prescurtată, legată de aspectele istorico-militare ale evenimentelor revoluționare din anul 1848, în cadrul articolului *Armata otomană care a luptat în Dealul Spirii, la 13 septembrie 1848, redată într-un album inedit, realizat de Carol Pop de Szathmári*, publicat în colecția de studii *Tradiție, Istorie Armată*, Conferința Muzeului Militar Național Regele Ferdinand I, 15 octombrie 2021, Ediția a VII-a, Târgoviște, 2022, p. 21–50.

¹ Horia Vladimir Șerbănescu, *Lupta din Dealul Spirii, din 13 septembrie 1848 – o analiză a primei confruntări a armatei române moderne*, în *Tradiție, Istorie, Armată*, Conferința Muzeului Militar Național Regele Ferdinand I, 16 octombrie 2020, Ediția a VI-a, Târgoviște, 2021, p. 11–49.

aflat în colecția Muzeului de Stat Ermitage din Sankt-Petersburg. Albumul, intitulat *Desene cu uniforme și arme ale trupelor turcești, de diferite arme*, aflat în colecția *Artă și cultură rusă*, la secția *Desene și acuarele rusești*, a fost identificat în timpul căutărilor de documentare pe Internet². Albumul conține un set de 25 planșe cu desene în acuarelă și creion, realizate la scurtă vreme după lupta din 13 septembrie 1848, de binecunoscutul artist și fotograf Carol Pop de Szathmári (1812–1887). Acest album este deosebit de important, atât din punct de vedere artistic, întrucât conține lucrări datând din perioada de început a activității artistice a lui Carol Pop de Szathmári, cât și istoric-documentar, deoarece furnizează informații extrem de valoroase și inedite privind organizarea și echiparea trupelor otomane care au participat la lupta din Dealul Spirii.

Activitatea artistului și fotografului Carol Pop de Szathmári este binecunoscută și a fost prezentată amănunțit în studii de mare valoare.³ Născut la Cluj, pe 11 ianuarie 1812, Carol Pop de Szathmári a dat dovadă încă de la o vârstă fragedă de un talent artistic neobișnuit. Și-a perfecționat stilul de lucru pe cont propriu și a studiat, pentru o scurtă perioadă, la Academia de Artă din Viena. În tinerețe a dus o viață boemă, călătorind foarte mult. A traversat munții în Țara Românească în mai multe rânduri, iar din 1843 s-a stabilit la București. Încă din primii ani ai șederii în capitala Munteniei a desfășurat o intensă activitate artistică, primind numeroase comenzi din partea unor boieri și negustori bogați pentru realizarea de peisaje și portrete. Fiind un tânăr agreabil și elegant, vorbind fluent germana, franceza, italiana și, în cele din urmă, și româna, Carol Pop de Szathmári a pătruns în anturajul societății înalte a Bucureștiului, fiind acceptat chiar și în compania domnitorului Gheorghe Bibescu (1842–1848) și a soției sale, Maritzica Bibescu (1815–1859), cărora le-a făcut portretele.⁴ Până la sfârșitul vieții, Szathmári s-a aflat în permanență în serviciul domnitorilor care s-au succedat la conducerea Țării Românești și, ulterior, a României, realizând pentru aceștia portretele oficiale sau reprezentându-i în diferite împrejurări, cu ocazia unor evenimente importante, în călătorii sau în campanie, în lucrări de artă plastică de diferite genuri, pictură, desen, gravură sau fotografie, domeniu în care Szathmári s-a specializat încă de la apariția noii tehnici de redare a imaginilor, la mijlocul secolului al XIX-lea, devenind unul dintre pionierii acestui gen artistic pe plan mondial.⁵ Carol Pop de Szathmári a fost atras de genul documentar prin care erau valorificate și tezaurizate tradițiile rurale și orașenești ale țării, monumente, costume, podoabe, făcându-le cunoscute peste hotare.⁶

² Mulțumesc pe această cale doamnelor **Dr. Svetlana Adaxina**, director adjunct și **Elena Obuhovici Yurevna**, manager al Biroului pentru drepturi de publicare, din cadrul Muzeului de Stat Ermitage, din Sankt Petersburg, care au avut amabilitatea de a permite utilizarea reproducerilor color ale acuarelelor realizate în anul 1848, de Carol Pop de Szathmári, aflate în colecția prestigioasei instituții de cultură din Federația Rusă.

³ C. Săvulescu, *The First War Photographic Reportage*, în *Image*, no. 1/1973, p. 13–16; C. Săvulescu, *Carol Popp de Szatmari, primul fotoreporter de război?*, în *Magazin Istoric* nr. 12/Decembrie 1973; Pat Hodgson, *Early War Photographs*, Osprey Publishing, Oxford, 1974, p. 14–15; C. Săvulescu, *Early Photography in Eastern Europe – Romania*, în *History of Photography. An International Quarterly*, vol. I, no. 1/January 1977, p. 63–67; C. Săvulescu, *The First War Correspondent – Carol Szathmári*, în *Interpressgrafik*, no. 1/1978, p. 25–29; Lawrence James, *Crimea 1854–1856. The war with Russia from contemporary photographs*, Hayes Kennedy, Oxford 1981, p. 9,10,15,16; Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmári documentarist*, în *Arta*, nr. 8 /1983, p. 36–37; Petre Costinescu, Emanoil Bădescu, *Imagini inedite din Războiul Crimeii*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu*, nr. 1/1986; C. Săvulescu, *Carol Szathmári, Primul reporter fotograf de război*, în „Fotografia”, nr. 190/iulie-august 1989, p. 2–3; Karin Schuller-Procopovici, *Ein Land aus dem Bilderbuch. Das Rumänienalbum des Carol Szathmári (1812-1887)*, în *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860*, Bodo von Dewitz (ed.), cat. exp., Cologne und Heidelberg, 1989, p. 452–453; Adrian-Silvan Ionescu, *Early Portrait and Genre Photography in Romania*, în *History of Photography. An International Quarterly*, Vol. 13, no. 4/October-December 1989, p. 285; Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document*, București, 1990, p. 196–209; Barbu Brezianu, *Szathmári, primul fotograf de război*, în *Arta*, nr. 3/1992, p. 2–5; C. Săvulescu, *149 de ani de la primul fotoreportaj de război*, în *Cotidianul*, nr. 53(791)/5–6 martie 1994; Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografii de Carol Szathmári din Războiul Crimeii în colecții americane și britanice*, în *Muzeul Național*, Vol. X/1998, p. 71–82; Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853–1854 în chipuri și imagini*, București 2001; Kincses Károly, *A Fotográfus*, în Kincses Károly (ed.), *Uralkodók festője fényképész: Szathmári Pap Károly*, cat. exp., Keskemet 2001, p. 75–85; Quentin Bajac, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Gallimard/Réunion des musées nationaux 2001, p. 77; Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și Sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență (1877–1878)*, București 2002; Bahattin Öztuncay, *Fotografarla Belgelelen İlk Savas / The First War Documented Through Photography*, în Bahattin Öztuncay, „Kirim Savasi'nin 150nci Yili/150th Anniversary of the Crimean War”, cat. exp., Istanbul 2006, p. 38, 46; Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmári: From a War Photographer to a Ruling Prince's Court Painter and Photographer*, în Anna Auer, Uwe Schögl (ed.), *Jubilee – 30 Years ESHPh. Congress of Photography in Vienna*, Adrian-Silvan Ionescu, *Universul lui Szathmári – universalul Szathmári*, în *Carol Popp de Szathmári – pictor și fotograf*, cat.exp., Muzeul Național Cotroceni, București, 2012, p. 7–29. Emanuel Bădescu, Radu Oltean, *Carol Popp de Szathmári, fotograful Bucureștilor*, București 2012.

⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmári: Sketch for an Artist's Portrait*, în *Szathmári: pionier al fotografiei și contemporanii săi / pioneering photographer and his contemporaries*, București, 2014, p. 28.

⁵ Constantin Săvulescu, EFIAP, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1834–1916*, Asociația Artiștilor Fotografi, București 1985, p. 20.

⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Universul lui Szathmári ...*, p. 8.

Activitatea artistică a lui Carol Pop de Szathmári din primii ani petrecuți în Țara Românească este destul de puțin cunoscută. Așa cum am menționat anterior, se făcuse remarcat în rândul protipendadei bucureștene prin creațiile sale artistice. Nu știm dacă în timpul dramaticelor evenimente din vara anului 1848 Carol Pop de Szathmári s-a aflat în capitala munteană și dacă a participat în vreun fel la acestea, așa cum au făcut alți confrăți ai săi, Ion Negulici (1812–851), Barbu Iscovescu (1816–1854) sau Daniel Rosenthal (1820–1851). În calitate de tânăr etnic maghiar, este posibil ca Szathmári să fi simpatizat cu cauza revoluției din Ungaria, însă în lipsa unor informații concrete nu putem ști care a fost atitudinea sa în timpul revoluției de la 1848, din Țara Românească. Cert este că în toamna anului 1848, la puțin timp după intervenția trupelor otomane și rusești în principate, care au pus capăt mișcării revoluționare, tânărul Carol Pop de Szathmári se afla la București.

După cum am precizat anterior, albumul realizat de Carol Pop de Szathmári conține 25 de planșe. Cinci din planșe sunt semnate și dateate: *Szathmári / 1848* iar una din ele, are specificată și locația, *Bukarest*, ceea ce confirmă, fără nici un dubiu, paternitatea, datarea și localizarea imaginilor. Starea vegetației, încă verde, care apare în peisaje și în planul secund al planșelor, indică faptul că acestea au fost realizate la scurtă vreme după evenimentele din Dealul Spirii, în octombrie sau, cel mai târziu, în noiembrie 1848. Se poate deci afirma cu singuranță faptul că Szathmári s-a aflat la București în toamna anului 1848.

Este posibil ca artistul transilvănean să fi asistat la manevrele armatei otomane, desfășurate pe câmpia Cotroceni, la 19 octombrie 1848, în prezența comisarului otoman în principate, Fuad Mehmed pașa (1814–1869) și a altor generali și ofițeri superiori turci, precum și a generalului Alexander Nicolaevici Lüders (1790–1874), însoțit de un numeros stat-major rusesc, așa după cum este relatat într-unul din numerele *Vestitorului Românesc*. Cu acest prilej, au fost trecuți în revistă și au făcut demonstrații tactice ostași otomani din Regimentul 1 de infanterie al gărzii imperiale, din Regimentul 4 infanterie de linie și din regimentele 1, 2 și 3 de ulani ale gărzii imperiale, precum și din bateria de artilerie călărească a gărzii,⁷ adică tocmai unitățile care acționaseră în București în ziua de 13 septembrie 1848. Ipoteza că Szathmári ar fi asistat la acest eveniment militar, este confirmată de faptul că o parte a planșelor înfățișează trupele în diferite formații, de marș sau de luptă, în repaus, majoritatea având ca fundal clădiri, străzi sau peisaje ale Bucureștiului din acea vreme.

Deoarece Carol Pop de Szathmári lucra pe baza unor comenzi, este posibil ca acuarelele și desenele care înfățișau în detaliu uniforme și echipamentul trupelor otomane de la București să fi fost comandate de vreun înalt ofițer rus, poate chiar de generalul Lüders, prezent în București în acea perioadă, în mod cert preocupat de organizarea și dotarea armatei otomane, cu care, în pofida aparentei colaborări, armata țaristă rivaliza în principate și în Balcani. Există informații că generalul Lüders a trimis informații Ministerului de Război țarist privind trupele otomane, obținute cu sprijinul agenților Ministerului de Externe rus și al spionilor ruși.⁸ Această ipoteză este confirmată și de faptul că toate planșele au explicații în limba rusă, precum și de păstrarea albumului în cadrul unei importante colecții de artă rusești. Până în 1967, albumul s-a aflat în patrimoniul Bibliotecii de Stat a Ermitajului, fiind ulterior transferat în colecția Muzeului de Stat Ermitaj, din Sankt Petersburg, la secția *Desene și acuarele rusești*.

Planșele reflectă transformările și încercările de modernizare a armatei otomane produse după 1826, în timpul domniei sultanului Mahmud al II-lea (1808–1839), care a desființat corpul ienicerilor, precum și în vremea sultanilor care s-au succedat, în primul rând a fiul său, Abdul-Medjid (1839–1861), care a inițiat reformele *Tanzimatului*. Cea mai importantă reformă a fost adoptată în 1839, fiind puse bazele modernizării imperiului, inclusiv în domeniul militar.⁹ Prin aceste măsuri se dorea crearea unei baze mai largi de recrutare pentru armata regulată și cea de rezervă, prin includerea populației non-musulmane în structurile militare otomane, organizarea forțelor armate după modelul occidental, înființarea învățământului militar care să furnizeze cadre de comandă bine pregătite, îmbunătățirea instruirii trupelor și echiparea lor în conformitate cu standardele europene din acele vremuri. Din păcate, aceste măsuri nu au putut fi aplicate la un nivel satisfăcător decât în cadrul unităților dislocate în Rumelia, la Constantinopol și în Anatolia, în restul imperiului reorganizarea rămânând în stadii mai puțin avansate. Observatorii occidentali apreciau că modelul

⁷ Notă oficială publicată de *Vestitorul Românesc*, Nr. 75, 19 octombrie 1848, în „Anul 1848 în principatele române. Acte și Documente”, Tomul V, Doc. No. 2429/19 octombrie 1848, București, 1904, p. 208–209.

⁸ Ibrahim Köremezi, *Ottoman War on the Danube: state, subject and soldier. A Ph.D. Dissertation*, Department of International Relations Ihsan Doğramaci Bilkent University, Ankara, December 2013, p. 116.

⁹ Mesut Uyar, Edward J. Erickson, *A military history of the Ottomans. From Osman to Atatürk*, Praeger Security International, ABC -CLIO, Santa Barbara, California, 2009, p. 156.

europăean de organizare militară nu se putea aplica cu rezultate bune în cadrul armatei otomane, deoarece prin acestea ar fi fost afectate spiritul și tradițiile specifice, orientale, care făcuseră din ostașul turc un luptător redutabil în veacurile trecute: *Turcul poate fi formidabil doar ca turc; încearcă să-i modernizezi, să-i europenizezi obiceiurile, mintea sau chiar costumul și el își va pierde toată puterea.*¹⁰

Aceste observații erau în mare parte exagerate, în special pentru trupele din Balcani și din Asia Mică. Armata otomană din vremea *Tanzimatului* era în mod incontestabil superioară, din toate punctele de vedere, celei din vremurile anterioare și se afla într-un proces de rapidă modernizare și reorganizare. În 1843, Riza Pașa, comandantul Gărzii Imperiale, a introdus o serie de reforme care au schimbat complet, după modelul european, sistemul militar existent până atunci. Era stabilit un nou mod de recrutare a soldaților, prin tragere la sorți, care era superior în raport cu recrutările arbitrare practicate până atunci. Infanteria, cavaleria și genii erau organizate după regulamentele franceze, în timp ce artileria era instruită după modelul prusian, sub coordonarea exclusivă a unor ofițeri germani.¹¹ Au fost înființate 5 corpuri teritoriale, denumite *Ordu*, pe tot teritoriul imperiului în afară de provinciile africane. Acestea erau denumite după regiunile în care erau dislocate, fiind împărțite în *Asakir-i Nizamiye-i Şahane* (adică trupele imperiale regulate, cunoscute și sub numele de trupe de *Nizami*), și rezerva acesteia, *Asakir-i Redif-i Şahane* (trupe imperiale de rezervă, denumite *Redifi*). Pentru a asigura efectivele acestor două componente ale armatei, începând din 1846 recrutarea s-a făcut după un nou sistem, prin tragerea la sorți a numelor tuturor locuitorilor din provincii, aflați la vârsta de încorporare și care îndeplineau condițiile fizice și psihice pentru a face serviciul militar. Cei mai puțin norocoși urmau a fi încorporați în trupele regulate, de *nizami*, în timp ce restul erau repartizați la trupele de rezervă (*redifi*) fiind nevoiți a participa la tragerile la sorți anuale, în vederea încorporării, până la împlinirea vârstei de 26 ani. Nizamii făceau serviciul militar activ timp de 5 ani și alți 7 ani, în rezervă. Deci, teoretic, unitățile de redifi erau constituite, parțial, din soldați *nizami* veterani, cu o anumită experiență militară, precum și din soldați cu pregătire militară redusă.¹²

Corpurile de armată teritoriale erau compuse atât din trupe de nizami, cât și de redifi, însă nizamii puteau fi desfășurați în orice parte a imperiului, în funcție de nevoile campaniei militare, în timp ce redifi executau misiuni doar în interiorul sau în apropierea provinciilor de reședință.

Deși se făcuseră eforturi intense de modernizare a armatei otomane, existau încă probleme majore care afectau capacitatea de luptă a acestor trupe. Multor soldați proveniți din mediul rural le erau străine principiile de bază ale vieții militare cum ar fi disciplina, respectarea regulamentelor și igiena. Administrația militară avea dificultăți în a asigura ofițeri pentru unitățile de nizami și aproape că nu existau cadre de comandă instruite pentru unitățile de redifi. Nivelul de instruire a unităților de nizami și de redifi, varia de la un corp de armată teritorial la altul, fiind mai ridicat la unitățile dislocate în Balcani sau Asia Mică, decât la cele din Orientul Apropiat.

Reformele militare introduse de sultanul Mahmud al II-lea, în ideea organizării pe principii occidentale a armatei otomane, au întâmpinat multă rezistență din partea tradiționaliștilor. Între altele, baioneta, era privită cu neîncredere și dispreț. În secolul al XVIII-lea, când baioneta devenise un accesoriu obligatoriu al infanteriei regulate și tacticii europene, fiind utilizată atât în apărare cât și în lupta ofensivă, infanteria otomană, și în special corpul ienicerilor, refuza cu încăpățănare să utilizeze această armă pe care o considera o pervertire a eticii armei albe, deoarece îi obliga pe ostași să lupte ca niște automate, în formații compacte și rigide.¹³ Referindu-se la noua armată creată de Mahmud al II-lea, un bătrân turc din Magnesia, Thesalia, spunea: *Deci astea sunt noile trupe [...] despre care am auzit atâtea; astea sunt trupele care trebuie să apere Imperiul Otoman de dușmanii săi! Și, pentru numele lui Alah, ce așteaptă sultanul de la acești copii slăbănogi și fără bărbii, cu mușchetele lor lipsite de strălucire? De ce nu au un iatagan asupra lor? Ce înseamnă asta? Doar cu iataganul au cucerit Osmanlâii aceste teritorii și țările creștinilor; și tot cu iataganul ar trebui să le apere. Arma lui Mahomed și a poporului său este iataganul și nu acel ciubuc din sârmă pe care-l văd fixat la capătul puștilor lor. Ce Dumnezeu vrea să fie asta? Și ce fel de maimuțăreală de haine e asta? Ce fel de pocitanii, zbârcituri, jigăranii sunt ăștia? De ce nu arată ca niște Osmanlâi? Și pământul lui Mahomed să fie apărat de ăștia?*¹⁴

¹⁰ *Ibidem*, p. 158.

¹¹ M. A. Ubicini, *Lettres sur la Turquie, ou tableau statistique, religieux, politique, administrative, militaire, commercial, etc. de l'Empire Ottoman, Première Partie. Les Ottomans*, Librairie Militaire de J. Dumaine, Paris, 1853, p. 450.

¹² *Ibidem*, p. 159.

¹³ David Nicolle, Angus McBride, *Armies of the Ottoman Empire. 1775-1820*, Men-at-Arms Series, Nr. 314, Osprey Military, London, p. 13.

¹⁴ Charles MacFarlane, *Constantinople in 1828: A Residence of Sixteen months in the Turkish Capital and Provinces*, Saunders and Otley, London, 1829, p. 59.

Aceste reforme nu atacau doar vechile instituții ale statului ci se refereau în mod inevitabil la simbolurile acestuia, urmărindu-se înlocuirea lor cu unele noi. Folosirea cuvintelor și termenilor care aminteau de vechea organizare militară, inclusiv cuvântul *Yeniçeri*, au fost interzise. Termeni care desemnau denumiri de unități sau subunități în vechiul Corp al ienicerilor, *tertip* și *saf*, au fost înlocuiți în noua organizare militară *Asakir-i Mansure*, prin noile cuvinte *alay* (regiment) și *bölük* (companie).¹⁵ În acest context, introducerea unei uniforme militare și a unei coifuri standardizate, *fesul*, au constituit aspecte obligatorii ale reformelor militare întreprinse de sultanul Mahmud al II-lea. Astfel de încercări s-au făcut încă din secolul al XVIII-lea pentru a-i deosebi pe militari de civili și a le conferi un statut special în cadrul societății, un stil de viață aparte, pentru a crea tradiție și spirit de corp, elemente fundamentale pentru orice unitate militară.

Observatorii occidentali erau rezervați în privința eficienței acestor încercări de modernizare a armatei, puțin potrivite, în opinia lor, spiritului și tradițiilor otomane. Medicul britanic John Netten Radcliffe (1826-1884), atașat în calitate de chirurg pe lângă cartierul general al lui Omer Pașa în timpul Războiului Crimeii, făcea următorul comentariu referitor la aspectul și, implicit, asupra spiritului ostașului otoman: *Purtând o haină care nu este adaptată obiceiurilor sale și dotată cu accesorii oarecum complicate, aspectul soldatului turc nu este, la prima vedere, foarte mulțumitor. Atât timp cât albastrul întunecat al uniforme sale își păstrează nuanța inițială, iar roșul strălucitor al fesului este încă intact, în timp ce armele sale mai au lustrul din fabrică, el are aspectul acela îngrijit pe care occidentalul îl caută la soldatul bine instruit. Dar când, după puțină vreme, tunica scurtă și-a redus dimensiunile și s-a acoperit cu pete maronii și alb-cenușii, ca de mușgai iar albastrul inițial s-a decolorat de timpuriu; când firele căptușelii grosiere ies la iveală în multe locuri pe la rosături; când fesul a devenit spălăcit sau întunecat, iar ciucurele, aproape lipsit de culoare, atârnă dezvelit sub nasturele de alamă oxidată; când dizgrațioșii papuci par încă și mai urâți din cauza murdăriei persistente, care nu este niciodată îndepărtată de perie sau ascunsă de negreală; când armele și accesoriiile poartă urme evidente de curățare necorespunzătoare; când, alături de multele nereguli, există și absența oricărei eleganțe ostășești, atunci soldatul turc pare doar o caricatură a modelului militar occidental.*¹⁶

Desigur că observațiile medicului britanic erau valabile pentru trupele regulate ale armatei otomane, aflate în campanie, pe frontul din Crimeea. În planșele realizate de Carol Szathmári sunt prezentate uniforme și echipamentul unui corp de elită, Garda Imperială a sultanului, ale cărei trupe au fost trimise în Țara Românească pentru a pune capăt revoluției de la 1848.

Albumul este format din 25 de planșe volante, cu dimensiunile aproximative de 27 × 37 cm. Aceste dimensiuni variază cu câțiva milimetri, în plus sau în minus, de la o planșă la alta. Planșele conțin acuarele realizate pe hârtie de desen lipită pe carton, cu dimensiuni mai mari decât desenul propriu-zis. Cartonul, de culoare cafenie, constituie un fel de ramă, pe el fiind trasat un chenar dublu, cu tuș negru. Sub chenar, la partea inferioară a planșei este înscrisă explicația imaginii, în limba rusă, cu caractere chirilice. Acest detaliu confirmă ipoteza că albumul a fost realizat din rațiuni documentare, la comanda unui înalt ofițer rus, interesat de echiparea armatei otomane și care ar fi fost dispus să plătească pentru această laborioasă lucrare.

Majoritatea celor 25 de planșe sunt dispuse pe înalt, însă 7 dintre ele, în general cele care înfățișează piese sau echipament de artilerie, sunt dispuse pe orizontală.

Planșele sunt marcate, în partea stângă de jos, cu un număr de inventar, adăugat ulterior, cu cerneală albastră, reprezentând numere, de la 37701, la 37725, în funcție de dispunerea succesivă a planșelor în cadrul albumului, corespunzător armelor și specialităților din care fac parte militarii otomani (infanterie, cavalerie, artilerie), cu însemnele de grade și armamentul respectiv. În cadrul fiecărei arme, ordonarea planșelor este în funcție de grad, începând cu ofițerii și terminând cu gradele inferioare. Probabil că aceste numere sunt cele sub care au fost înregistrate inițial planșele. În prezent, cele 25 de planșe sunt înregistrate sub alte numere de inventar, notate de la ЭРБГ3430, la ЭРБГ3454.

În partea din dreapta jos a fiecărei planșe, pe carton, sunt trecute, cu cerneală albastră, dimensiunile planșei în centimetri. Așa cum am arătat anterior, acestea variază cu câțiva milimetri, de la o planșă la alta.

¹⁵ Veyssel Şimşek, *Ottoman military recruitment and the recruit: 1826–1853*, The Department of History, Bilkent University, Ankara, September 2005, p. 59

¹⁶ J. N. Radcliffe, *The Hygiène of the Turkish Army*, London, 1858, p. 2–3.

Planșele propriu-zise sunt picturi în acuarelă, având la bază un desen în creion moale, ale cărui linii se pot întrezări sub pelicula de culoare. Personajele sunt reprezentate în mici compoziții, în diferite atitudini, cel mai adesea pe fundalul unui peisaj citadin sau câmpenesc. Aproape toate imaginile cu personaje au drept fundal aspecte ale Bucureștiului de la 1848, în care se pot recunoaște locuri sau clădiri, fapt care conferă picturilor respective un plus de valoare documentară.

Planșele care reprezintă echipamentul de artilerie (tun și chesoane) au rămas doar în faza de desen în creion, ceea ce denotă faptul că, din motive nescunoscute, artistul nu a mai dus la capăt întreaga lucrare. În mod cert, Szathmári a fost mai mult atras de imaginile figurative, cu personaje plasate în peisaj, în spiritul desenelor și acuarelelor cu fizionomii și tipuri de costume, care îl vor impune ca unul dintre primii artiști documentariști, și nu de redarea, din profil, a unor subiecte anoste, așa cum erau obiectele tehnice, tunurile și vehiculele de transport. Faptul că unele dintre planșele albumului nu au mai fost finalizate, pare a fi o prefigurare a situațiilor cu care Szathmári se va mai confrunta în viitor, în care nu a onorat toate comenzile primite, chiar dacă primise importante avansuri bănești pentru realizarea lor.¹⁷

Acuarelele lui Szathmári sunt realizate într-o manieră clasică și denotă solide cunoștințe artistice căpătate atât la Academia de Artă din Viena, cât și în decursul activității artistice desfășurate ca portretist și peisagist în anii precedenți. Detaliile de costum, atmosfera generală, peisajul din fundal, indică faptul că acuarela a fost executată în întregime, sau cel puțin schița în creion, *sur le vif*. Cromatica și detaliile desenului, precum și faptul că acuarela necesită spontaneitate și o tehnică de lucru rapidă, confirmă faptul că Szathmári a realizat lucrările la fața locului, profitând de un anumit eveniment militar sau de exercițiile la care participau trupele otomane cantonate în București.

Prezentarea planșelor albumului va fi făcută în ordinea numerelor de inventar, care constituie de altfel și ordinea logică de prezentare, în funcție de gradul militarilor, arma din care aceștia fac parte, având la final imaginile cu însemnele de grad, echipamentul și armamentul din dotare.

Planșa 1. (Inv. 37.701/ ƉPBF3430) – 37 × 27,8 cm – *Căpitan din Regimentul de infanterie al Gărzii*.

Planșa reprezintă un tânăr ofițer de infanterie otoman, stând în poziție de drepti, cu o figură liniștită dar hotărâtă, având ca fundal curtea unei cazărmi. Uniforma acestuia este de tip european în conformitate cu reformele militare introduse în 1827 de sultanul Mahmud al II-lea și continuate de sultanul Abdul-Medjid, în epoca *Tanzimatului*. După desființarea Corpului ienicerilor Mahmud al II-lea, care crease nouă armată, *Asakir-i Mansure*, i-a obligat pe militari și pe funcționarii publici să-și radă bărbile și să poarte straie europene, iar tradiționalul turban a fost înlocuit prin fes.¹⁸ Aceste schimbări au produs nemulțumiri în rândurile tradiționaliștilor și ale unor observatori străini, călători sau militari aflați în misiune, care regretau dispariția fermecătoarelor *kaftans* (caftane) și *sariks* (turbane), de odinioară.¹⁹ În cursul călătoriei efectuate în Turcia, Grecia și pe Marea Neagră, în perioada 1829–1831, locotenentul englez de marină Adolphus Slade (1803–1877) relatează nemulțumirile exprimate de un bătrân osmanlău, în legătură cu noile uniforme purtate de otomani în bătălia cu rușii de la Aidon (13 iulie 1829), în care turcii au fost învinși: *Cum te-ai fi așteptat să lupți [...] cu acest obiect [fesul – n.a.] pe cap? [...] Este cu siguranță o foarte proastă coifură, care nu a fost gândită să te apere nici de razele soarelui, nici de o lovitură de sabie, ceea ce turbanul putea, fie că se întâmpla în Libia sau în Damasc*.²⁰

Observatorii occidentali, cum era medicul britanic John Netten Radcliffe, erau mai indulgenți în privința coifurii tradiționale a armatei otomane, deși unii specialiști considerau că portul ei ar produce afecțiuni ale vederii: *Fesul oferă o protecție redusă împotriva ploii și a soarelui și nu asigură nici un fel de umbră sau de protecție a ochilor; totuși, oricât de nepotrivită ar fi această coifură pentru națiunile occidentale, nu par a fi efecte negative foarte evidente din folosirea ei - cel puțin, lipsesc dovezile de încredere privind nocivitatea sa. Gluga, care este atașată la mantaua fiecărui soldat, constituie o protecție suplimentară a capului împotriva umezelii; este îndoielnică existența oricăror efecte supărătoare care ar rezulta din acțiunea razelor solare asupra capului ca urmare a purtării fesului; și, deși unii medici consideră că fesul cauzează un număr neobișnuit de afecțiuni*

¹⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Universul lui Szathmári ...*, p. 10–14.

¹⁸ Adolphus Slade, Esq., *Records of travels in Turkey, Greece & c. And of a cruise in the Black Sea with the Capitan Pasha, in the years 1829, 1830 and 1831*, Vol.I, London, 1833, p. 265–267.

¹⁹ Veysel Şimşek, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ Adolphus Slade, Esq., *op. cit.*, p. 370.

oftalmice în rândul trupelor turcești, totuși aceste afecțiuni sunt frecvent, și în general, asociate cu obiceiuri legate de lipsa curățeniei, încât corectitudinea acestei teorii este îndoielnică.²¹

În afara fesului din fetru roșu, ornat cu un ciucure gros, din mătase bleumarin, căpitanul otoman este îmbrăcat cu o redingotă din postav albastru, lungă până la genunchi, cu poalele evazate și încrețite, după moda romantică, încheiată la un rând de 8 nasturi din metal auriu. Gulerul, drept și manșetele, rotunde, sunt din postav roșu. Tunica are epoleți aurii, fără franjuri, de ofițer inferior, paspoalați cu postav roșu. În epoca respectivă, epoleții nu indicau gradul ci doar statutul ofițerului: inferior, fără franjuri, superior cu franjuri subțiri sau general, cu franjuri groase. Gradul ofițerului era indicat prin medalionul purtat la gât, în cazul căpitanului fiind vorba de o stea cu 8 colțuri, încadrate de raze dispuse oval, confecționat din metal auriu. Pantalonii sunt bleumarin, strâmți și strânși pe pulpă, ornați cu lampas roșu. Ca încălțăminte, poartă botine după moda europeană a vremii, cu vârful pătrat, confecționate din piele lustruită, neagră. Ofițerul este încins cu o centură port-sabie din fir auriu, ornată în centru cu o dungă longitudinală roșie, din mătase. Este încheiată în față cu un cârlig în formă de S. De centură, în dreptul șoldului stâng, este prinsă o atârănătoare din fir auriu, de care este agățată sabia pe care ofițerul o susține cu mâna stângă. Sabia de ofițer de infanterie este de model european, ușor încovoiată, cu gardă aurie, cu două grife și teacă îmbrăcată în piele, cu garnituri din alamă, fără dragon. Ofițerul poartă mănuși negre din piele.

Ținuta marțială a ofițerului indică faptul că acesta provine nu doar dintr-un corp de elită – garda imperială –, ci este un absolvent al școlii militare din Constantinopol, înființată în epoca *Tanzimatului*, după model francez. La sfârșitul anilor '40 ai secolului al XIX-lea, cadrele de comandă începuseră a fi pregătite în școli de specialitate, după model occidental, spre deosebire de perioada anterioară când majoritatea comandanților proveneau din rândul trupei, mulți fiind analfabeți.²²

În planul secund se observă corpul de gardă al cazarmii *Alexandria*, din Dealul Spirii, în fața căruia se află o santinelă și pot fi văzuți soldați efectuând diferite corvezi, posibil cărând vase cu mâncare. În partea stângă a imaginii se observă o poartă cu arcadă, care ar putea fi poarta de sus a Curții Arse, cea prin care a trecut compania de pompieri, în după-amiaza zilei de 13 septembrie 1848, în drumul ei spre cazarma din Dealul Spirii. Pe poartă sunt montate tuiuri care marchează prezența trupelor otomane în cazarmă. Ocuparea cazarmii de către turci a constituit și motivul principal al confruntării din Dealul Spirii. În depărtare, se zăresc turelele bisericii Mihai Vodă. Se poate trage concluzia că ofițerul otoman se află chiar în ulița din fața cazarmii, pe locul în care a avut loc sângeroasa luptă dintre pompierii comandați de Pavel Zăgănescu și trupa turcească.

Planșa 2. (Inv. 37.702/ ЭРБГ3431) – 37,2 × 27,5 cm – Oberofițeri (*ofițeri inferiori*) din Regimentul de infanterie al Gărzii.

Acuarela reprezintă doi ofițeri otomani de infanterie, aflați pe un teren viran, discutând într-o atitudine deagajată. Ofițerul din dreapta arată cu mâna spre orașul ale cărei clădiri se profilează în zare. Artistul i-a poziționat pe cei doi militari, din spate și din profil, pentru a se putea observa croiul uniformelor din diferite unghiuri.

Ofițerii poartă fesurile regulamentare și în imagine se observă că acestea au ciucuri mari din mătase bleumarin, prinse de calota coifurii printr-un buton circular, aplatizat, din alamă aurită. Fesurile sunt purtate pe ceafă, lăsând la vedere cârlionții părului, tuns după moda europeană a vremii. Tunicile sunt de tipul redingotă, având același croi ca cea a căpitanului reprezentat în Planșa 1 a albumului. La ofițerul din stânga se poate observa croiul tunicii, prevăzută cu două capace de buzunare, verticale, la spate, încheiate cu câte doi nasturi de uniformă. Se poate remarca sabia purtată la șoldul stâng, care se pierde în faldurile ample ale poalelor tunicii ofițerești.

Celelalte detalii ale uniformei sunt asemănătoare cu a căpitanului de infanterie din Planșa 1.

Cei doi ofițeri se află la *Curtea Arsă*, teren viran din apropierea cazarmii *Alexandria*. În respectivul loc se aflase palatul domnesc construit în perioada 1775–1776, cunoscut și sub numele de *Curtea Nouă*.²³ În

²¹ J. N. Radcliffe, *op. cit.*, p. 9–10.

²² Mesut Uyar, Edward J. Erickson, *op. cit.*, p. 149–151.

²³ Panait I. Panait, *Raport preliminar asupra cercetărilor arheologice de la Curtea Nouă din București*, în „Materiale și cercetări arheologice”, Nr. 13/1979, p.396. Palatul a ars complet în decembrie 1812 și nu a mai fost reconstruit, terenul rămânând un loc viran până în 1864, când domnitorul Cuza a ordonat construirea Arsenalului Armatei. Acest teren, aflat pe Dealul Spirii, în

fundalul imaginii se pot observa turnul Agiei care se profilează în zare, biserica Mihai Vodă, aflată în stânga imaginii și poarta de jos, dinspre oraș, a *Curții Arse*. Pe aici au trecut pompierii în drumul lor spre cazarma *Alexandria*, în după amiaza zilei de 13 septembrie 1848. Terenul viran de la *Curtea Arsă*, era un loc ideal pentru instrucție, fiind aproape de cazarma *Alexandriei*.

Planșa 3. (Inv. 37.703/ՊԲԴ3432) – 36,9 × 27,6 cm – Unterofițer (*Subofițer*) din Regimentul nr. 1 de infanterie al Gărzii.

Subofițerul este înfățișat în mare ținută, cu armamentul și echipamentul complet, în poziția de drepti, ținând arma la umăr, de garda trăgaciului, așa cum prevedea regulamentul pentru sergenți. Este reprezentat pe o stradă din București, în fața unei clădiri oficiale, încă neidentificată, probabil sediul unui comandament, având în vedere santinela din fața intrării.

Subofițerul este echipat cu un fes roșu, cu ciucure bleumarin, purtat pe ușor pe ceafă, spre a lăsa să se vadă buclele părului. Poartă un spențer din postav bleumarin, scurt până în talie, având manșetele rotunde și gulerul bleumarin, paspoalat cu roșu. Pe guler sunt aplicate două petlițe din alamă, ștanțate cu numărul regimentului, cifra arabă 1. Prin tradiție, hainele musulmane nu se încheiau cu nasturi, așa că primele uniforme ale noii armate, *Asakir-i Mansure*, nu aveau astfel de accesorii vestimentare. De abia uniformele introduse în epoca *Tanzimatului* au fost prevăzute cu nasturi. Spențerul purtat de subofițer se încheie dinainte cu cârlige (*moși și babe*) din metal. El era prevăzut cu epoleți de subofițer, confecționați din postav bleumarin, paspoalați cu roșu, având extremitățile în formă de semilună. La gât, subofițerul poartă medalionul argintiu care indică gradul, constând într-o stea cu 8 colțuri încadrate de raze dispuse radial, de formă ovală.

Subofițerul poartă pantaloni lungi, din postav bleumarin, cu lampas roșu.

Referindu-se la uniforma soldatului otoman, din epoca Războiului Crimeii, medicul britanic Radcliffe spunea: *Uniforma soldatului turc este confecționată din cele mai aspre materiale, iar culoarea sa, albastră închis, este puțin rezistentă. Mai mult decât atât, tunica regulamentară are un aspect nefericit și este puțin confortabilă iar pantalonul, tăiat drept, nu este potrivit pentru obiceiul de a îngenunchea sau de a sta cu picioarele încrucișate. Soldatul nu este rău îmbrăcat, în ceea ce privește cantitatea de haine este o problemă, dar îmbrăcăminte sa este, în multe privințe, bine adaptată la climatul diferitelor părți ale imperiului turc.*²⁴

Subofițerul este echipat cu o cartușieră purtată pe șoldul drept, în bandulieră, cu banderola din piele albă, trecută peste umărul stâng și o sabie de subofițer de infanterie, încovoiată, având garda cu un sigur grif, *à la hussard*, teacă din piele și garnituri din alamă, suspendată de o banderolă, purtată în bandulieră, peste umărul drept. Cele două banderole, din piele albă în cazul subofițerilor, se încrucișau pe piept, fapt care era criticat de unii tradiționaliști și critici ai reformelor, care le interpretau ca o cruce, simbol creștin, aplicată pe pieptul unui musulman.²⁵

În planul secund se vede imaginea unei străzi din București pe care circulă militari otomani și civili. În stânga este reprezentat, din profil, un ostaș care îndeplinea funcția de subofițer de serviciu, însărcinat cu transmiterea ordinelor de zi. Această calitate era indicată de o cutie rectangulară, cofecționată din alamă, bogat ornamentată, purtată la gât, ca un *znac*, în care erau păstrate documentele militare. În rest, echipamentul său este asemănător cu al subofițerului aflat în prim-plan.

În partea dreaptă a imaginii, este înfățișat un ostaș turc văzut din spate. Este îmbrăcat cu manta din postav cenușiu, cu paspoale roșii la manșete, guler și martingală, lungă până la glezne, cu o mică fantă la spate. Soldatul este echipat cu *başlic*, o glugă din postav prevăzută cu betelii lungi care se legau la spate. Are centură din piele neagră și cartușieră neagră, purtată pe șoldul drept, ornată cu o stea cu 6 colțuri, confecționată din alamă, specifică pentru infanteria Gărzii imperiale. Cartușiera este suspendată de o banderolă din piele neagră, purtată în bandulieră.

apropiere de mănăstirea Mihai Vodă, era străbătut de un drum în diagonală, care cobora spre Dâmbovița. El a devenit un loc în care poposeau negustorii, se făceau târguri și era vizitat de călători și artiști deoarece oferea o perspectivă largă asupra Bucureștiului. Locul a fost imortalizat de Michel Bouquet, într-o gravură din *l'Album Valaque*, publicat în 1843.

²⁴ J. N. Radcliffe, *op. cit.*, p. 8-9.

²⁵ Veyssel Şimşek, *op. cit.*, p. 61.

În planul depărtat al imaginii se observă clădirea care servea probabil ca sediu sau cancelarie a unui unități sau reședință a unui important comandant militar, a cărei poartă este străjită de o santinelă. Aceasta este echipată cu un cojoc îmblănit, cu gulerul ridicat spre a se proteja de frig. Cojocul este confecționat din postav cenușiu, lung și suficient de larg spre a fi pus peste echipamentul individual. Santinela ține arma în poziția *Sub cocoș*, având mecanismul susținut de încheietura cotului, poziție care era recomandată atunci când soldatul obosea să țină arma în poziția obișnuită, *La umăr*.

Fundalul imaginii reprezintă o clădire specifică pentru Bucureștiul de la mijlocul de veacului al XIX-lea, cu arhitectură de influență oriental-balcanică, având bovindouri la etaj. Este posibil ca această clădire să fie cea redată în gravura lui Charles Doussault (1814–1880), intitulată *Une rue à Bucarest*, publicată în *Album Moldo-Valaque*, într-un număr din revista *L'Illustration*, din 1848.²⁶ Pe stradă se văd trecând mai mulți locuitori îmbrăcați în haine obișnuite.

Planșa 4. (Inv. 37.704/ЭРБГ3433) – 36,8 × 27,3 cm – Unterofițer (*Subofițer*) însărcinat cu transmiterea rapoartelor de zi.

Militarul otoman, văzut frontal, este echipat la fel ca subofițerul reprezentat în Planșa 3, singura deosebire constă în existența cutiei metalice purtate pe piept, în care erau transportate documentele militare. Cutia este de formă rectangulară având partea frontală argintie, iar în centru este un ornament reprezentând o semilună cu stea, înconjurată de arme și trofee, confecționată din alamă aurită, încadrată de o ramă aurie, cu decorațiuni florale. Cutia era agățată de gât printr-un lăntișor din metal auriu.

În planul secund al imaginii se observă un *Çavuş* (sergent) de artilerie, rezemat nonșalant de un tun, amplasat în fața palatului domnesc, în fosta casă a lui Dinicu Golescu (1777–1830). Gradul artileristului este recognoscibil după cele două perechi de rozete, din lână roșie, aplicate pe pieptul spențerului. Începând din 1839, gradele inferioare aveau însemnele distinctive reprezentate prin rozete din bumbac, de culoarea specifică a armei, dispuse orizontal, de o parte și de alta a piepților tunicii sau spențerului, pe mai multe rânduri, funcție de rang. Rozetele aveau 8 colțuri și din centrul lor cobora un șnur ornat cu un ciucure la extremitate. Uneori rozetele erau legate câte două, pe orizontală, prin șnururi de bumbac, formând un fel de brandenburguri. Astfel, *Onbaşı* (caporalul) avea un rând de rozete, *Çavuş* (sergentul) avea două rânduri de rozete, iar *Başçavuş* (sergentul-major) avea trei rânduri.

Ceva mai departe se observă un ostaș din trupele de rezervă (*Redif*) sau neregulate, echipat cu o uniformă de model mai vechi, de tip oriental, strunind un cal năvălaș acoperit cu o șabracă, probabil aparținând unui ofițer superior.

Redarea fațadei palatului domnesc din București, așa cum arăta la 1848, este inedită și extrem de importantă pentru istoria arhitecturii bucureștene, dat fiind că cea mai veche reprezentare cunoscută a acestuia, care datează din 1866, era litografia realizată de J. R. Huber.

Planșa 5. (Inv. 37.705/ЭРБГ3434) – 36,9 x 27,5 cm – Soldat din Regimentul 1 de infanterie al Gărzii.

Ostașul este înfățișat în poziția cu arma *La umăr*, în uniformă de mare ținută. Aceasta constă din fesul roșu, nu prea înalt, ornat cu ciucure bleumarin. Spențerul este, ca și la subofițeri, din postav bleumarin cu paspoale roșii la guler și manșete. Petlițele, rectangulare, din alamă au ștanțat numărul regimentului, 1, cu caractere arabe. Deosebirea față de uniforma subofițerului consta în forma epoleților care, la soldați și gradați, sunt dreptunghiulari, din postav bleumarin, paspoalați cu roșu, cusuți în umăr și fixați lângă guler cu un nasture de uniformă. Pantalonii sunt lungi, bleumarin, cu lampas roșu.

Deși prin reformele inițiate în 1839 uniforme militare otomane au fost modernizate după model occidental, infanteria otomană a continuat să poarte încălțăminte tradițională, papucii, cu care erau obișnuiți țărani turci, atât din rațiuni de lejeritate, cât și pentru a putea practica cu ușurință îndatoririle religioase specifice cultului musulman. În planșa lui Szathmári se observă astfel de încălțări în picioarele soldaților din planul secund, aflați în marș. Papucii regulamentari erau mai degrabă un fel de pantofi, având ștaif la spate, foarte decolțati, lăsând să se vadă ciorapul alb, cu talpă și toc confecționate din toval. Această încălțăminte orientală, tradițională, atât de diferită de ghetetele cu șireturi utilizate de infanteria occidentală, era considerată cu totul improprie serviciului în campanie. Medicul Radcliffe, un observator atent al echipamentului armatei

²⁶ *Album Moldo-Valaque*, în *L'Illustration, Journal Universel*, Nr. 287, Vol. XI, 26 août 1848, p. 392.

otomane, nota: *Papucul este, probabil, cea mai contestată parte din uniforma soldatului. El constituie o grozăvie pe vreme umedă și devine un impediment serios atunci când este noroi, și doar atunci când pământul este tare și uscat este bine suportată această formă de protecție a picioarelor. Cu siguranță, din obișnuință, turcul se deplasează extrem de bine în papuci și aceștia sunt preferați în practicarea religiei sale; dar așa încălțat soldatul poate rareori, sau niciodată, dobândi acea eleganță a mișcării și precizie a pasului, care este necesară pentru atingerea perfecțiunii instrucției de tip occidental. Chiar și în cele mai bine instruite regimente pot fi sesizate neajunsurile produse din acest motiv și nici o altă cauză nu contribuie mai mult la deteriorarea aspectului ostășesc, care este atât de vizibilă în rândul trupelor turcești.*

*Papucii conferă o protecție insuficientă împotriva umezelii și a jilăvelii, iar utilizarea acestora constituie, fără îndoială, o sursă frecventă de boli, deși obișnuința și obiceiul practicat adesea de soldatul turc, în special pe vreme rea, de a-și înveli picioarele în pânze călduroase, poate reduce posibilitatea de îmbolnăvire.*²⁷

Papucii erau purtați cu ciorapi sau obiele din lână, cu rolul de a proteja de frig picioarele soldatului, compesând astfel fragilitatea încălțăminte. Legat de acest aspect, medicul Radcliffe făcea următoarea observație: *Soldatului îi place să aibă picioarele protejate cu materiale călduroase și adesea recurge la unele soluții, eficiente dar puțin aspectuoase, pe lângă mijloacele regulamentare avute la dispoziție, pentru atingerea acestui scop. Recrutul, provenit din țărani, care este obișnuit să-și înfășoare picioarele într-un material gros ale cărui pliuri sunt ținute prin nojițe de sfoară, practică acest obicei în campanie, în timp ce recrutul din suburbii sau din orașe utilizează „jambierele” mai vizibile ale costumului oriental. Nu este ceva neobișnuit, în timpul marșurilor, să-i vezi pe soldați cu pantalonii și izmenele suflecate până la genunchi, lăsând la vedere picioarele într-atât de mult înfășurate în cărpe, încât aproape că nu mai au formă.*²⁸

Echipamentul regulamentar pentru soldații și gradații din infanterie este confecționat doar din piele neagră. Acesta constă dintr-o centură neagră, încheiată dinainte cu o paftă rectangulară din alamă, profilată, cu colțurile teșite. Cartușiera, purtată în bandulieră pe șoldul drept, are banderola și cutia din piele neagră, capacul cutiei fiind ornat cu simbolul gărzii imperiale, o stea cu 8 raze având în centru semiluna. Soldatul mai este echipat cu o raniță rectangulară, din pânză impermeabilă, fixată cu două bretele din piele neagră, unite între ele printr-o curea transversală, încheiată printr-o cataramă. Pe raniță este fixată mantaua rulată ca un cilindru iar pe capacul acesteia este prins bidonul din metal alb, de model rusesc..

În planul secund, artistul a figurat un detașament de soldați, văzuți din spate, dispuși în linie de pluton, cu subofițerii în flancul drept. Aceștia sunt ușor recognoscibili prin detaliile specifice de uniformă și echipament (epoleți-semilună, curelărie și mănuși albe, sabie de subofițer la șoldul stâng), precum și prin modul în care țin puștile, în mâna dreaptă, de garda trăgaciului. Detașamentul se deplasează în pas hotărât, sub comanda unui ofițer inferior, văzut din spate, cu sabia scoasă, figurat în partea dreaptă a imaginii, care îi comandă și îi îndeamnă să păstreze alinierea.

În perioada analizată efectivul regulamentar al unui batalion de infanterie era de 816 militari (ofițeri, subofițeri și soldați), organizat după modelul infanteriei franceze. Un regiment de infanterie era compus din patru batalioane și includea un colonel (*Miz-alai*), un locotenent-colonel (*Caimacam*) și un maior (*Alai-emini*) și ar fi trebuit să aibă 3265 ostași. În realitate, cu excepția Gărzii imperiale, puține regimente aveau efectivele complete, care de regulă numărau aproximativ 2.800 militari.²⁹

Planșa 6. (Inv. 37.706/ЭРБГ3435) – 37 × 27,5 cm – *Cornist și toboșar din Regimentul de infanterie al Gărzii.*

Cei doi muzicanți, reprezentați lângă un zid de cărămidă, sunt în uniforme de mare ținută, asemănătoare ce cele ale infanteriștilor. Singurul detaliu care indică specialitatea lor, este simbolul de muzicant, reprezentând un corn răsucit, brodat pe petlița galbenă din stânga a gulerului, în timp ce pe petlița dreaptă este figurat numărul regimentului, 1, cu caractere arabe. Se observă foarte clar încălțăminte ostășilor, papucii tradiționali, negri, cu talpă și tocul jos, purtați cu ciorapi albi.

²⁷ J. N. Radcliffe, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ *Ibidem.*, p. 10–11.

²⁹ Jules Ladimir, *Les Russes et les Turcs. Histoire complete de leurs différends, de leurs guerres et notamment de la Campagne de 1853*, Paris 1853, p. 163.

Instrumentele purtate de cei doi muzicanți, cornul și toba, sunt conform modelelor existente în armatele europene ale vremii. Rolul acestor instrumente era de a transmite comenzile la distanță, prin semnale sonore specifice, de diferite tonalități și ritmuri, ceea ce indică faptul că regulamentele armatei otomane erau asemănătoare cu cele europene. Cornul are un manșon din piele roșie iar brida de susținere este acoperită cu un șnur roșu, răsucit, având la extremități ciucuri groși, din bumbac. Toba este de model francez, cu corpul din alamă și inelele albastre. Este suspendată de o curea lată, din piele albă, purtată în bandulieră.

După desființarea Corpului ienicerilor și, în special în epoca *Tanzimatului*, muzica tradițională a armatei otomane, *Mehter*, a fost înlocuită cu fanfare de tip occidental, echipate cu aceleași tipuri de instrumente.

În planul depărtat se observă doi soldați stând de vorbă. Aceștia sunt echipați cu mantale din stofă gri-maronie, lungi până la jumătatea gambei. Mantalele sunt încheiate la un rând de nasturi, au gulerul drept, epoleți paspoalați cu roșu, ca la tunică iar la spate au două capace de buzunare, dispuse vertical, dreptunghiulare, paspoalate cu roșu, fixate cu câte doi nasturi de uniformă și o martingală, de culoarea fondului mantalei, paspoalată cu roșu. Soldatul din stânga are pe cap un bașlic, confecționat din același materiale ca și mantaua, ale cărui betelii lungi se încrucișează sub bărbie, ca un fular și apoi cad pe spate. Soldații sunt echipați cu cartușieră din piele neagră, care atârna pe șoldul drept, suspendată de o banderolă neagră purtată în diagonală și o centură din piele neagră, încheiată dinainte cu o pafta metalică rectangulară.

Planșa 7. (Inv. 37.707/ЭРБГ3436) – 37 x 27,8 cm – *Căpitan din Regimentul de cavalerie al Gărzii.*

Ofițerul este redat într-o atitudine marțială, călare pe un cal roib, năvăș, ținând o mână în șold. Uniforma sa este asemănătoare cu cea a ofițerilor de infanterie, fiind compusă din fes cu ciucure negru, tunică bleumarin, tip redingotă, cu guler și manșete roșii și epoleți aurii, fără franjuri, de ofițer inferior, pantaloni lungi, bleumarin, cu lampas roșu. La gât are medalionul corespunzător gradului. Diferența față de ofițerul de infanterie constă în existența leduncii și a sabiei de model oriental. Ledunca, purtată pe șoldul drept, este suspendată de o banderolă din piele neagră, în diagonală, ornată cu accesoriile specifice, ecusoane și lănișoare din alamă. Sabia de ofițer de cavalerie este de model *Kilij*, încovoiată. Garda are două brațe dispuse orizontal, terminate cu lobuli. Mânerul are două plăsele din lemn, fixate cu un nit auriu, bombat, dispus în capul mânerului. Teaca este din oțel, are potcoavă asimetrică la partea inferioară și este prevăzută cu două brățări aurii, cu inele dispuse în zona concavă, după modelul occidental. Este suspendată de centura aurie, captușită cu stofă roșie, prin intermediul unor atârănători de lungimi diferite care se prind de cele două inele ale tecii.

Harnașamentul este de model occidental, confecționat din piele neagră. Șaua este acoperită de o șabracă cu colțurile ascuțite, realizată din stofă bleumarin, mărginită cu un galon subțire și unul lat, din stofă roșie. *Geamantânașul*, are formă cilindrică, este confecționat tot din stofă bleumarin iar capetele circulare sunt ornate cu același model de galon roșu ca și șabracă. El este fixat la arcada dinapoi a șei prin trei curele din piele neagră.

Reforme militare inițiate de Mahmud al II-lea au produs schimbări și în ceea ce privește echipamentul trupelor. Cavaleria regulată turcă a renunțat cu greu la harnașamentul tradițional și la modul specific de a încăleca, în favoarea șeilor fără arcade proeminente, cu scări lungi, de model european.³⁰

Ofițerul de cavalerie este reprezentat pe un câmp de instrucție, în plan depărtat putând fi observată o trupă de ulani, având lăncile ornate cu flamuri, ținute vertical, deplasându-se în coloană de plutoane.

Planșa 8. (Inv. 37.708/ЭРБГ3437) – 36,7 x 27,2 cm – *Căpitani din Regimentul de cavalerie al Gărzii.*

Cei doi ofițeri sunt reprezentați pe un câmp de instrucție. Unul dintre ei, văzut din spate, este călare și pare a da ordine, cu sabia în mână, unui subofițer de cavalerie. Ofițerul este în mare ținută, echipat ca și cel din Planșa 7, însă prin poziția sa lasă la vedere partea din spate a uniformei, cu ledunca din piele neagră, având cartușiera ornată cu o emblemă aurie, ovală, pe care este reprezentată semiluna și o stea cu 8 colțuri. Se poate observa și spatele harnașamentului calului, cu modul de prindere a geamantânașului. În stânga imaginii este reprezentat celălalt căpitan, într-o atitudine degajată, descălecat însă rezemat de cal, privind spre camaradul său

³⁰ Adolphus Slade, Esq., *Records of travels in Turkey, Greece & c. And of a cruise in the Black Sea with the Capitan Pasha, in the years 1829, 1830 and 1831*, Vol.II, London, 1833, p. 211.

călare. Și acesta este echipat în uniformă de mare ținută, cu medalionul de grad la gât, însă pe deasupra, are o manta scurtă, de lungimea redingotei, confecționată din postav maroniu, încheiată la un rând, fără epoleți sau alte însemne ale rangului. Gulerul este drept, cu căptușeală din postav sau poate din blană, de culoare neagră.

În partea dreaptă a imaginii, în planul secund, se află un *Çavuş* (sergent) de cavalerie, călare, care ascultă ordinele ofițerului. Subofițerul poartă peste uniforma specifică de cavalerie, un *burnuz* (pelerină) confecționat din postav albastru, prevăzut cu glugă. Burnuzul este ornat în față cu însemnele gradului de sergent, două perechi de rozete, din lână roșie, aplicate pe piept.

În zare, la marginea ternului de instrucție, probabil câmpul Cotrocenilor, se profilează clădirile Bucureștiului.

Planșa 9. (Inv. 37.709/ЭРБГ3438) – 36,8 × 27,3 cm – *Ofițer inferior (locotenent) din Regimentul de cavalerie al Gărzii.*

Ofițerul este reprezentat călare pe un cal roib, ușor cabrat, cu sabia scoasă din teacă și ținută la umăr, în mâna dreaptă. Poartă fesul roșu cu ciucure negru, regulamentar și este îmbrăcat cu o uniformă *à la hussard*, cu tunică scurtă, bleumarin, având gulerul și manșetele roșii, ornată cu brandenburguri din găitan argintiu. În conformitate cu rangul militar, ofițerul poartă medalionul auriu la gât, centură port-sabie aurie, de care atârnă teaca sabiei.

Soldatul ulan, aflat în plan secund, deși reprezentat schematic, în tușă de laviu, permite observarea uniformei, care este asemănătoare cu a ofițerului, însă cu brandenburgurile și galoanele din șnur de lână albă. Este înarmat cu lance cu flamură roșie.

Planșa 10. (Inv. 37.710/ЭРБГ3439) – 37 × 27,3 cm – *Subofițer din Regimentul de cavalerie al Gărzii.*

Imaginea înfățișează un carabinier din Regimentul de ulani al Gărzii imperiale, călare, cu calul cabrat într-un nor de praf. Regimentele de cavalerie turcești aveau un efectiv de 934 militari, incluzând statul-major al regimentului și plutonul afară din rânduri și erau compuse din șase escadroane combatante. Deși toți cavaleriștii aveau uniforme asemănătoare, după modelul husarilor, înarmarea trupei era diferită. Soldații din escadroanele 1 și 6 erau echipați cu carabină, pistol și sabie, în timp ce escadroanele de la 2, la 5, erau alcătuite din ostași înarmați cu lance, pistol și sabie. În formație de luptă, soldații lăncieri formau rândul întâi, în timp ce în al doilea rând erau poziționați carabinierii.³¹

Subofițerul poartă uniforma *à la hussard* cu fes roșu, de modelul general, spențer bleumarin cu guler drept, roșu, cu petlițe galbene pe guler și manșete roșii, în colț, bordate cu galon alb. Pieptii tunicii sunt ornați cu brandenburguri din găitan alb, cu nasturi auri. Spatele tunicii este, de asemenea, decorat, cu două galoane albe, dispuse oblic, pe linia omoplaților. Pantalonii, lungi, sunt din stofă bleumarin, cu lampas lateral roșu. Spre deosebire de infanteriștii, echipați cu papuci, cavaleristul poartă botine de tip european, cu toc și pinteni. Cavaleristul, fiind subofițer, poartă mănuși albe.

Subofițerul este înarmat cu o carabină cu cremene, sistem *Paget*, de fabricație britanică, ținută pe coapsa dreaptă. Aceasta este prinsă printr-o carabinieră metalică de banderola din piele albă, purtată în bandulieră. Carabina era prevăzută cu o baghetă rabatabilă, prevăzută cu articulație fixată la gura țevii, care era utilizată la încărcarea armei. Cavaleristul mai este echipat cu o leduncă, cu banderola din piele albă și cartușieră neagră, ornată cu o stea cu mai multe raze, din alamă, care conținea cartușele pentru carabină și pistol. De leduncă atârnă vergeaua, mai scurtă, de încărcare a pistolului. Pistolul era purtat în coburul drept al șei, care era acoperit de șabracă.

În planul depărtat, se observă un escadron de ulani, în galop, ținând vertical lăncile ornate cu flamuri roșii.

În zare se observă biserica mănăstirii Cotroceni, așa cum arăta în epoca Revoluției de la 1848.

Planșa 11. (Inv. 37.711/ЭРБГ3440) – 37,1 × 27,5 cm – *Trompet și soldat ulan din Regimentul de cavalerie al Gărzii.*

Trompetul are uniformă de husar. Pe petlița, de culoare galbenă, este figurat numărul regimentului. Trompeta este de model occidental, aidoma instrumentelor muzicale utilizate de infanterie și de fanfarele turcești din epoca *Tanzimatului*. Trompeta este prevăzută cu un șnur roșu, ornamentat cu doi ciucuri roșii,

³¹ Jules Ladimir, *op. cit.*, p. 163.

care folosea la recuperarea instrumentului în caz că acesta era scăpat din mână, rolul trompetei fiind deosebit de important, de a transmite comenzile ofițerilor, prin anumite semnale sonore.

Artistul a reprezentat și un soldat ulan, văzut din spate, care discută cu trompetul. Poziția ulanului permite vizualizarea spatelui tunicii, în care se observă cele două galoane albe, dispuse oblic. Ulanul ține în mâna dreaptă lancea, care este sprijinită în tocul din piele fixat la scara dreaptă a șei. Lancea are la partea superioară o flamă roșie, în „coadă de rândunică”.

În depărtare se observă un escadron de ulani, în așteptare, cu lăncile ținute vertical.

Planșa 12. (Inv. 37.712/ЭРБГ3441) – 37,0 × 27,4 cm – *Grade inferioare din Regimentul de cavalerie al Gărzii.*

În imagine sunt înfățișați trei subofițeri, călări, care par că discută, fiind echipați cu *burnuz*, mantaua tradițională de model oriental, confecționată din postav bleumarin, croită larg, deschisă în față și prevăzută cu o glugă conică, trasă peste fes. Burnuzul nu are nasturi și este bordat pe toate laturile, cu un galon roșu. Burnuzul este purtat ca o pelerină, fără a fi îmbrăcate mânecile. Prin poziționarea celor trei militari, văzuți din față, din spate și din lateral, stânga, Szathmári a reușit prezentarea burnuzului din toate unghiurile, lăsând la vedere rozetele roșii cu ciucure, care indică gradul de *Çavuş* (sergent), precum și buzunarele verticale, îngropate, bordate, de asemenea, cu galon roșu.

În planul depărtat se vede un cavalerist lăncier, izolat, probabil executând o misiune de pază.

Planșa 13. (Inv. 37.713/ЭРБГ3442) – 37 × 26,8 cm – *Căpitani și Faierverker (subofițer) din artileria călăreață a Gărzii.*

După cum se știe în confruntarea din Dealul Spirii, de la 13 septembrie 1848, a fost implicată și o baterie de artilerie, care însoțea coloana otomană, aflată sub comanda lui Abdul Kerim Nadir pașa (1807–1883), destinată a ocupa cazarma Alexandriei. Conform relatării din *Vestitorul Românesc*, bateria aparținea unei unități de artilerie călăreață din garda imperială și se împărțise în două secții dispuse în capul și la încheierea coloanei de infanterie.³² Planșa realizată de Szathmári înfățișează militari din cadrul acestei unități de elită, doi ofițeri inferiori, reprezentați din față și din spate spre a se putea observa detaliile de uniformă, care dau ordine unui *Çavuş* (sergent), recognoscibil prin cele două rânduri de rozete care-i ornează pieptii spențerului.

Uniformele ofițerilor sunt asemănătoare cu cele ale infanteriei, însă sunt decorate pe piept cu brandenburguri din găitan negru, cu nasturi alungiți, îmbrăcați în mătase neagră și broderii cu ornamente florale, la guler și manșete, precum și pe cusăturile spatelui și poalele tunicii. Epoleții fără franjuri, după modelul infanteriei, însă căptușiți cu stofă neagră, indică statutul de ofițeri inferiori iar medalionul de la gâtul ofițerului văzut frontal, reprezentând un tun încadrat de raze, desemnează un căpitan de artilerie. Restul uniformei ofițerilor artileriști (fesul roșu cu ciucure bleumarin și pantalonii civit cu lampas roșu) este identică cu a ofițerilor de infanterie.

În cadrul procesului de modernizare a uniformelor otomane, inițiat de sultanul Mahmud al II-lea, au existat tentative de a echipa artileriștii otomani cu o coifură de tip european. Medicul american James Ellsworth De Kay (1792–1851), care a vizitat Imperiul otoman în 1831–1832, observa că soldații noii armate turce purtau uniforme care erau asemănătoare, în toate privințele, celor europene, cu excepția fesului și a pantalonilor largi, care aminteau de șalvării de odinioară. De Kay relatează că sultanul Mahmud dorise să introducă un ceacou cilindric, cu cozoroc, pentru artileriști, însă această inițiativă s-a lovit de opoziția tradiționaliștilor care invocau imposibilitatea efectuării rugăciunilor către Alah, prin lovirea frunții de pământ, dacă ostașii ar fi purtat o coifură cu cozoroc. Ca urmare, începând din 1827 fesul a devenit noua și singura coifură a armatei otomane, iar începând din 1829 standardizarea costumului și portul fesului au devenit obligatorii pentru toate categoriile de funcționari otomani.³³

O particularitate a ofițerilor artileriști o constituie sabia de model special pentru această armă. Ea este încovoiată cu garda aurie, avea o singură ramură, rotunjită la partea superioară și în unghi drept la bază, cu braț

³² *Vestitorul Românesc. Gazetă semi-ofițială*, Nr. 69, 24 septembrie 1848, p. 274.

³³ James Ellsworth De Kay, *Sketches of Turkey in 1831 and 1832, by an American*, New York, 1832, p. 226. Veysel Şimşek, *op. cit.*, p. 60.

posterior îndoit spre lamă. Mănerul era din corn de bivol negru, cu striatii. Partea metalică a mânerului era rotunjită la partea superioară. Teaca era din metal alb, prevăzută cu două brățări și două inele aurii. La partea inferioară avea o potcoavă asimetrică. Sabia era atârnată de un centiron auriu, căptușit cu stofă roșie, ca la ofițerii de infanterie. Ofițerii aveau ledunci din piele neagră, cataramă, și accesorii metalice argintii. Capacul cutiei leduncii este decorat cu o ramă metalică având în centru simbolul armei, două țevi de tun încrucișate, surmontate de o bombă cu flacăra.

Subofițerul de artilerie are uniforma asemănătoare cu a unui subofițer de infanterie, deosebirea constând în culoarea roșie a gulerului și manșetelor spențurului, precum și a petlițelor metalice care, în cazul artileriștilor reprezintă un tun traforat, lăsând să se vadă postavul roșu al gulerului de dedesubt. Așa cum am precizat anterior, subofițerul poartă pe pieptul spențurului însemnul de grad: două rânduri de rozete din lână roșie, împodobite cu ciucuri de aceeași culoare. La sold poartă sabie de artilerie suspendată de un centiron din piele albă, încheiat dinainte printr-o paftă ovală din alamă. Este echipat cu accesorii specifice subofițerilor, epoleți din postav de culoarea fondului, paspoalați cu roșu, având extremitățile în formă de semilună, banderola albă la leduncă și mănuși albe.

Cei trei artileriști au un fundal reprezentat prin clădiri, posibil zidurile unei mânăstriri, terenul respectiv putând fi cel al Curtii Arse sau platoul Cotrocenilor, unde de regulă se organizau exercițiile militare.

Planșa 14. (Inv. 37.714/ЭРБГ3443) – 36,2 × 26,9 cm – *Faierverkeri (subofițeri) și gradat din artileria călăreață a Gărzii.*

Artileriștii sunt reprezentați într-un moment de repaus, discutând, fiind poziționați astfel încât să se poată observa uniformele și accesorii acestora, din profil, din față și din spate. Uniformele lor sunt asemănătoare, și constau din fesul roșu cu ciucure bleumarin, fixat într-o rozetă de alamă, spențer bleumarin, fără nasturi, cu guler și manșete roșii, având petlițe din alamă cu însemnul artileriei și pantaloni lungi, bleumarin, cu lampas roșu. Diferența între aceste ținute constă în însemnele corespunzătoare gradului. Cei doi *Faierverkeri*, au epoleți din postav bleumarin, cu extremități în formă de semilună, în timp ce gradatul din centrul imaginii, care este un *Onbaşı* (caporal), cu doar un rând de rozete din postav pe pieptul spențurului, are pe umeri doar șnururi din găitan roșu în loc de epoleți. *Faierverker*-ul din stânga, văzut din profil, are gradul de *Çavuş* (sergent), cu două rânduri de rozete cu ciucuri, pe piept.

Atât subofițerii, cât și gradatul, au curelărie din piele albă (banderola de leduncă și centironul port-sabie), mănuși albe și sabie de subofițer de artilerie călăreață, asemănătoare cu cea a ofițerilor. De remarcat faptul că de cartuşiera leduncii subofițerului din partea stângă a imaginii atârna, suspendată de un șnur, vergeaua de încărcare a pistolului.

Planșa 15. (Inv. 37.715/ЭРБГ3444) – 28,5 × 38,2 cm – *Tun și harnașament a artileriei pedestre de gardă a armatei turce.*

În conformitate cu prescripțiile regulamentare în vigoare, regimentele de artilerie otomane erau compuse din 1765 de militari, repartizați în 11 baterii, dintre care 3 călărețe și 8 pedestre, însumând 64 de tunuri de câmp, plus 4 obuziere de munte.³⁴ Artileria era instruită de ofițeri și subofițeri prusieni³⁵ și mulți observatori occidentali o considerau cea mai performantă armă a oștirii otomane. Câțiva ani mai târziu, în timpul Războiului Crimeii din 1853–1856, contemporanii remarcă în unanimitate că artileria turcă a progresat enorm, evidențiindu-se prin trageri rapide și precise. În vara anului 1852, la Odessa, țarul Nicolae I (1796/1825–1855) îi recomanda amiralului Ferdinand von Wrangel (1796–1970), care urma să facă o călătorie în Turcia, ca atunci când va ajunge la Constantinopol să studieze de aproape artileria turcă deoarece *era printre cele mai bune din Europa*, și aceasta se datora instructorilor prusieni.³⁶ În acea perioadă, fabrica *Tophane* producea aproximativ 300 de tunuri anual.

Planșa înfățișează un tun de câmp de 6 livre, în poziție de marș, cu caii de tracțiune, antetrenul, având servanții și conductorii așezați la posturile lor. Tunul este tractat de trei perechi de cai roibi, rotași, mijlocași și înaintași, la fiecare pereche fiind câte un conductor încălecat pe calul din stânga, conform regulamentului.

³⁴ Jules Ladimir, *op. cit.*, p. 163.

³⁵ Charles Mc Farlane, *Kismet; or the Doom of Turkey*, Thomas Bosworth, London, 1853, p. 44.

³⁶ *The Beacon. A journal of politics and Literature. 1853-4*, Published by J. P. Crantz, London, p. 68.

Aceștia țin în mână stângă dârlogii calului, iar în dreapta un bici, cu care mână calul lăturaș. Tunul este comandat de un *Faierverker* călare, recognoscibil după epoleții mari, din stofă, cu extremitățile în formă de semilună. Toți caii de șa au harnașament de călărie cu șabracă din stofă albastră, bordată cu roșu și geamantânaș la spate. Tunul și antetrenul sunt încadrate de 10 servanți pedestri, dispuși în mod egal, câte 5, pe fiecare latură a tunului. Servanții se deplasau pe jos atunci când tunul era în marș. Ritmul de deplasare, la pas sau în pas alergător era determinat de viteza cu care înainta tunul.

Artileriștii călări sunt înarmați cu săbii lungi, încovoiate, fixate la centură, în timp ce artileriștii pedestri au săbii scurte și drepte, cu gardă *à la hussard*.

În fundalul imaginii se observă zidurile și poarta de intrare a mănăstirii Cotroceni, în apropierea căreia se afla terenul pe care se instalau taberele ostășești și se desfășurau paradele militare.

Planșa 16. (Inv. 37.716/ЭРБГ3445) – 28,5 × 37,6 cm – *Tun și harnașament al artileriei pedestre de gardă a armatei turce.*

Szathmári reprezintă tunul din planșa precedentă văzut din față, încă fixat la antetren, pregătit să fie pus în baterie. Servanții, echipați de campanie, cu ranițele în spinare, și-au ocupat pozițiile: cei cu bățătorul și încărcătorul, în dreptul gurii țevii, ochitorul și cel care aprinde fitilul, lângă culata tunului și cei șase servanți, care deserveșc chesonul și aduc muniția la tun, aliniați de o parte și de alta a acestuia. Comandantul de tun, un *Faierverker*, care a descălecat, recognoscibil prin faptul că nu are raniță dar este înarmat cu sabie lungă de cavalerie, se află tot în dreptul culatei tunului.

Punerea în baterie a tunului se făcea în câteva minute. După ce trenul de artilerie, compus din tun și antetren, era tras cu caii pe poziția de tregere, tunul era detașat de la antetren și acesta era apoi tras de cai la aproximativ 50 metri depărtare, spre a nu incomoda funcționarea tunului și a nu afecta piesa de artilerie dacă chesonul sărea în aer ca urmare a lovirii directe de către un proiectil inamic sau o manevrare accidentală. Muniția, pregătită pentru tragere, era adusă în pas alergător de la cheson la tun, de servanți în niște traiste speciale, purtate în bandulieră. Restul servanților urmau a ajuta la manevrarea tunului, deplasarea lui pe distanțe scurte, prin împingere sau tragere, prinderea sau desprinderea de la antetren și pentru a completa pierderile artileriștilor căzuți în luptă.

După cum se știe, în confruntarea din Dealul Spirii turcii au avut două sau trei tunuri cu care au deschis foc de mitralii asupra cazărmii *Alexandria* și ulterior, când au apărut pompierii căpitanului Zăgănescu, asupra acestora. În vâltoarea luptei, pe ulița din fața cazărmii pompierii au reușit să captureze cele două tunuri otomane care tocmai fuseseră încărcate de servanții lor, aceștia fiind uciși sau puși pe fugă. Pompierii neavând pregătire artileristică, nu știau să mânuiască tunurile și probabil că nu au avut la îndemână nici fitilul și feștila de dare a focului, așa că pentru a iniția tragerea au folosit iască, aprinsă în *tigaia** unei puști cu cremene. Iasca, odată aprinsă, a fost împărțită în două și introdusă în *lumina*** fiecărui tun, declanșându-se astfel tragerea.³⁷ Tunurile au tras în plin în formația compactă otomană, producându-le mari pierderi, probabil cele mai numeroase suferite de armata otomană în acea luptă. Neștiind cum să mânuiască tunurile, pompierii le-au scos din perimetrul luptei, târându-le spre Pușcăria veche, din Curtea Arsă, unde le-au abandonat fiind șarjați de cavaleria otomană.

În planul secund al imaginii, în partea dreaptă se observă o unitate de infanterie, dispusă în linie, cu ofițerul în flancul drept. Infanteriștii sunt în ținuta de iarnă, cu mantale și pantaloni din postav bleumari, în spatele lor se observă poarta de intrare în mănăstirea Cotroceni, a cărei biserică se profilează în depărtare.

* Componentă a mecanismului de dare a focului la armele cu cremene. Piesă concavă în care se pune o cantitate redusă de praf de pușcă. Aceasta era aprinsă prin intermediul scânteilor produse de lovirea unei bucăți de cremene, fixate la cocoșul armei, de capacul convex, denumit *amnar*, confecționat din oțel călit. Flacăra astfel produsă era transmisă, printr-un orificiu, numit *lumină*, la încărcătura principală de pulbere, aflată în țeava puștii, producând aprinderea acesteia și aruncarea proiectilului în afară.

** Orificiul prin care se aprinde încărcătura de azvârlire a proiectilului la armele (puști sau tunuri) cu încărcare pe la gura țevii.

³⁷ Pavel Zăgănescu, *Amintire de faptele glorioase săvârșite de pompieri în ziua de 13 septembrie 1848*, București, 1895 (manuscris). Muzeul Militar Național, inv. 134/15149, fila 4; Horia Vladimir Șerbănescu, *Amintirile căpitanului Pavel Zăgănescu*, Buletinul Muzeului Militar Național *Regele Ferdinand I*. Serie nouă, Nr. 18, București, 2020, p. 88; Horia Vladimir Șerbănescu, *Lupta din Dealul Spirii...*, p. 35.

Planșa 17. (Inv. 37.717/ЭРБГ3446) – 28 x 38,2 cm – *Cheson de muniție al artileriei pedestre de gardă a armatei turce.*

Planșa înfățișează un cheson de artilerie cu antetren, dispus în spatele tunului pe care-l deservește, acesta putând fi zărit în planul îndepărtat. Trenul, compus din chesonul propriu-zis și antetren, este văzut din lateral, ca și prima pereche de cai rotași, în timp ce celelalte două perechi de cai se văd din spate, fiind precedați de calul comandantului de tren. Întregul atelaj este în repaus, cu călăreții descălecați, ținând caii de dârlogi, în așteptarea comenzilor ulterioare. Acuarela, rămasă în mare parte în stadiul de laviu, înfățișează trenul de artilerie pe un teren viran, în centrul căreia se observă un copac bătrân înfrunzit, probabil un stejar. În plan depărat se văd garduri de nuiete, iar în depărate se profilează clădirile orașului. Probabil că este vorba despre același câmp al Cotrocenilor pe care se desfășurau exercițiile militare și trecerile în revistă.

Capacele de la cutiile chesoanelor sunt acoperite cu huse de mușama neagră, pentru a proteja muniția din interior de intemperii.

Planșa 18. (Inv. 37.718/ЭРБГ3447) – 28,6 × 38 cm – *Transport de apă al armatei turce.*

Imaginea înfățișează o transportul apei în uriașe burdufuri din piele. Animalele pe care sunt fixate samarele par a fi catâri și nu cai, deși prin tradiție, musulmanii desconsiderau catârii considerându-i animale impure, alături de porci și de câini.³⁸ Coloana de catâri, condusă de un soldat de artilerie, urcă încet dinspre Dâmbovița, pe dealul Mitropoliei, transportând probabil apă potabilă pentru trupele otomane. În zare se observă construcțiile care dominau Bucureștiul acelor vremuri, turnul de lemn al Agiei și mănăstirea Mihai Vodă. Spre deosebire de armatele europene, trupele otomane erau dotate corespunzător pentru a asigura aprovizionarea cu apă a oamenilor și animalelor, dat fiind că acestea acționau frecvent în zone secetoase sau deșertice, unde sursele de apă erau limitate. Bucureștiul se confrunta cu problema apei potabile, care era scoasă din Dâmbovița și apoi filtrată cu piatră vânăță, fiind distribuită de sacagii, contra cost. Trupele otomane aveau propriile mijloace de transport a apei și desigur au apelat la acestea pentru aprovizionarea trupelor cantonate în București.

Planșa 19. (Inv. 37.719/ЭРБГ3448) – 26,6 × 36,7 cm – *Tun al armatei turce.*

Planșele care prezintă tipurile de echipament utilizate de artileria otomană, au rămas doar în stadiul de schiță în creion, ceea ce denotă lipsa de interes al lui Carol Pop de Szathmări pentru astfel de reprezentări tehnice, el fiind în mod evident mai atras de subiectele cu personaje și peisaje citadine sau în natură. Desenul, care reprezintă un tun de 6 livre văzut din lateral, este precis, artistul apelând la unelte de desen tehnic (compas, linie) pentru a reda cât mai fidel detaliile acestuia. La partea inferioară a desenului este figurată o scală gradată, în unități de măsură rusești: linii (2,54 cm) și picioare (30,48 cm). Nu se știe dacă desenul urma să rămână la stadiul schematic, de desen tehnic sau ar fi trebuit să fie colorat, aidoma celorlalte planșe ale albumului.

Planșa 20. (Inv. 37.720/ЭРБГ3449) – 26,3 × 36,5 cm – *Antetren al tunului turcesc.*

Antetrenul trenului, pe care este fixat chesonul, este reprezentat în aceeași manieră ca tunul, fiind văzut din lateral, cu evidențierea detaliilor constructive.

Planșa 21. (Inv. 37.721/ЭРБГ3450) – 26,4 × 36,5 cm – *Cheson de muniție pentru tunul turcesc.*

Chesonul de muniție este reprezentat cu antetrenul său și este desenat în creion, ca și cele două planșe precedente.

Planșa 22. (Inv. 37.722/ЭРБГ3451) – 36,7 × 26,6 cm – *Însemne de grad ale cavaleriei de gardă turcești.*

Gradele militare în armata otomană erau asimilate titlurilor nobiliare sau funcțiilor administrative, după cum urmează: generalului aveau rangul de pașă, ofițerii superiori, rang de bei, ofițerii inferiori, rang de agă, Prin tradiție, însemnele de grad ale armatei otomane constau în simboluri faleristice care aveau și

³⁸ William G. Clarence-Smith, *Horses, mules and other animals as a factor in Ottoman military performance, 1683–1918*, p. 9.

semnificația de ordine, cu diferite forme, fiind confecționate din materiale diverse (pietre prețioase, aur, argint etc.). Ele se purtau în comandorie, prinse la gât printr-o panglică de mătase în culorile specifice otomane, roșie cu marginile verzi.

Însemnele de grad sunt reprezentate în peniță, cu evidențierea detaliilor color în laviu de acuarelă. Ele sunt dispuse ierarhic, descrescător, de la gradele mari de ofițeri la cele mici. Însemnele sunt numerotate cu cifre arabe și la partea inferioară a planșei, fiecare număr este însoțit de denumirea gradului, în terminologia rusească, astfel:

1. *Generalul maior* – însemn din metal argintiu, ornat cu pietre prețioase, reprezentând o cunună de frunze de laur la baza căreia se încolăcesc panglici ornamentale care încadrează o stea cu 8 colțuri, având la partea superioară arme și trofee. Însemnul este suspendat printr-un inel alungit, argintiu, cu pietre prețioase, de o panglică lată de mătase roșie, cu marginile verzi;

2. *Colonel (Polcovnic* în terminologia rusească) – ca și la general, însemn din metal argintiu, ornat cu pietre prețioase, reprezentând o cunună circulară de frunze de laur și de stejar, îmbinate la bază printr-o fundă. Cunună încadrează o stea cu 8 colțuri și 16 raze alungite. Însemnul este suspendat prin intermediul unui inel alungit, argintiu, ornat cu pietre prețioase, de o panglică lată de mătase roșie, cu marginile verzi;

3. *Locotenent-colonel (Podpolcovnic)* – însemnul este din metal argintiu, ornat cu pietre prețioase, reprezentând o cunună semicirculară de frunze de laur, îmbinate la bază, care încadrează un scut în formă de inimă, din metal galben, având deasupra o stea cu 8 colțuri și 13 raze alungite. Însemnul este suspendat printr-un inel alungit, argintiu, cu pietre prețioase, de o panglică lată de mătase roșie cu marginile verzi;

4. *Maior* - însemnul este confecționat din metal argintiu, ornat cu pietre prețioase și constă dintr-o stea cu 8 colțuri, aplicată pe un disc rotund auriu, mărginit de o bordură din pietre prețioase, din care pornesc 24 raze mari, bătute cu pietre prețioase, dispuse oval. Ca și la celelalte grade, însemnul este suspendat prin intermediul unui inel alungit, argintiu, ornat cu pietre prețioase, de o panglică lată de mătase roșie cu marginile verzi;

5. *Ofițer-superior secund (Mladșago Ștab-Ofițer)* – însemnul este ca al maiorului, ca formă, materiale și dimensiuni, cu deosebirea că cele 24 raze mari sunt din metal galben, fără pietre prețioase. Însemnul este suspendat printr-un inel mic de o panglică îngustă de mătase roșie cu marginile verzi;

6. *Căpitan superior (Starșago Kapitana)* – însemnul este asemănător cu cel precedent, dar este mai redus ca dimensiuni și doar steaua cu 8 colțuri, din centru, mai este ornată cu pietre prețioase, restul însemnului fiind auriu, fără alte ornamente. Însemnul este suspendat printr-un inel mic de o panglică îngustă de mătase roșie cu marginile verzi;

7. *Căpitan secund (Mladșago Kapitana)* – însemnul este asemănător cu cel de *Căpitan superior*, însă razele mari care încadrează ornamentul central sunt la jumătate ca număr, 12 în loc de 24, fiind dispuse doar la partea inferioară a însemnului;

8. *Locotenent (Porucic)* – însemnul este asemănător cu cel de *Căpitan superior*, însă este confecționat doar din metal galben, fără pietre prețioase;

9. *Sublocotenent (Praporcic)* - însemnul este asemănător cu cel de *Căpitan secund*, însă este confecționat doar din metal galben, fără pietre prețioase.

Planșa 23. (Inv. 37.723/ЭРБГ3452) –37,2 × 26,8 cm – *Însemne de grad ale infanteriei de gardă turcești.*

Gradele ofițerilor de infanterie prezentate în această planșă sunt redată în aceeași manieră ca și în planșa precedentă, însă fără a mai evidenția panglica care fixa însemnul la gulerul tunicii. Denumirile gradelor, tot în limba rusă, sunt trecute sub fiecare însemn în parte, însă nu se mai respectă întru-totul ierarhia descrescătoare a gradelor. Însemnele sunt oarecum asemănătoare cu cele ale ofițerilor de cavalerie, fiind ornate cu pietre prețioase în cazul ofițerilor superiori și simple la ofițerii inferiori și subofițeri.

1. *Colonel (Polcovnic)* – însemn din metal argintiu, ornat cu pietre prețioase, reprezentând o cunună circulară de frunze de stejar, îmbinate la bază printr-o fundă. Cunună încadrează o stea cu 8 colțuri și 16 raze alungite. Însemnul este suspendat prin intermediul unei funde elaborate, din metal argintiu, ornată cu pietre prețioase, de un inel alungit, argintiu, ornat cu pietre prețioase;

2. *Locotenent-colonel (Podpolcovnic)* – însemnul este asemănător cu cel de colonel, însă cunună de frunze de stejar este mai subțire la partea superioară;

3. *Maior* – însemnul este confecționat din metal argintiu, ornat cu pietre prețioase și constă dintr-o stea cu 8 colțuri, mărginită de o bordură din pietre prețioase, din care pornesc 24 raze mari, bătute cu pietre prețioase, dispuse radial;

4. *Ofițer-superior secund (Mladșago Ștab-Ofițer)* – însemnul este ca al maiorului, ca formă, materiale și dimensiuni, cu deosebirea că cele 24 raze mari sunt aurii, fără pietre prețioase;
5. *Locotenent (Porucic)* – însemnul este asemănător cu cel precedent, dar este mai redus ca dimensiuni și este confecționat doar din metal auriu, având o formă ovală;
6. *Stegar (Zanamenoseț)* – însemnul este asemănător cu cel de ofițer-superior secund, însă fără pietre prețioase, confecționat doar din metal auriu;
7. *Căpitan* – însemnul este asemănător cu cel de locotenent, confecționat din metal auriu, dar de dimensiuni ceva mai mari;
8. *Plutonier (Feldvebel)* – însemnul este asemănător cu cel de căpitan, din metal auriu, însă rama stelei centrale și o parte a razelor mari sunt argintii;
9. *Adjutant de regiment* – însemnul este format din două ghirlande de laur aurii, opuse, având în centru o stea cu 8 colțuri, ornată cu pietre prețioase, încadrată într-o ramă din care pornesc radial 16 raze din metal auriu. Însemnul este suspendat prin intermediul unui inel alungit, confecționat din metal galben;
10. *Subofițer (Unter-ofițera)* – însemnul este asemănător cu cel de Plutonier, însă e confecționat în întregime din metal argintiu;
11. *Furier de companie (Rotnogo pisaria)* – însemnul constă dintr-un penar din alamă, în care se află pana sau tocul și, în lateral, o călimară cu cerneală. Nu este clar dacă obiectul reprezentat de Szathmári este un însemn de specialitate (Furier) sau este un accesoriu real de scris, care se poartă la vedere, indicând și specialitatea militarului respectiv.

Planșa 24. (Inv. 37.724/ЭРБГ3453) – 37,0 × 27,0 cm – *Însemne de grad ale armatei și artileriei turcești.*

Gradele și însemnele prezentate în această planșă sunt redată în aceeași manieră ca în planșa precedentă, denumirile gradelor, tot în limba rusă, fiind trecute sub fiecare însemn în parte. Unele însemne, de general maior și de colonel, sunt reluate din planșele precedente însă sunt figurate și însemne noi, pentru trupele de artilerie sau muzicanți.

1. *Generalul maior* – însemnul este similar cu cel reprezentat pentru gradul respectiv din Planșa 21, însă fără panglica de mătase care fixa ordinul la gulerul tunicii;
2. *Colonel de artilerie (Polcovnica Artilerii)* – ca și însemnul de colonel de infanterie de pe Planșa 23, însă steaua cu 8 colțuri din centru are raze doar la partea superioară, dedesubt fiind reprezentat un tun văzut din lateral, din metal argintiu ornat cu pietre prețioase, ca și restul însemnului;
3. *Colonel (Polcovnic)* – însemnul este similar cu cel de colonel reprezentat pe planșa precedentă;
4. *Mayor de artilerie (Maiora Artilerii)* – însemnul este asemănător cu cel de ofițer-superior secund din Planșa 23, însă în centru, în locul stelei cu 8 colțuri este figurat un tun argintiu, ornat cu pietre prețioase, văzut din lateral;
5. *Căpitan de artilerie (Kapitana Artilerii)* – însemnul este ca al maiorului de artilerie, însă este din metal auriu;
6. *Mayor (Maiora)* – însemnul acesta, precum și cele prezentate în continuare aparțin unei arme sau specialități neidentificate, posibil stat-major, dat fiind că au aproximativ același aspect. Însemnul de maior constă dintr-o cunună de frunze de stejar, din metal auriu, îmbinate la partea superioară sau inferioară printr-o fundă având în locul nodului o piatră prețioasă. Cununa încadrează simbolul turcesc clasic, semiluna și steaua cu 8 colțuri, confecționate din metal alb, ornate cu pietre prețioase;
7. *Ofițer-superior secund (Mladșago Ștab-Ofițer)* – însemnul este ca cel precedent, complet auriu, având doar steaua cu 8 colțuri ornată cu pietre prețioase;
8. *Adjutant general (Generalskogo Adiutanta)* – însemnul este asemănător cu cel de *Ofițer-superior secund* însă doar centrul stelei cu 8 colțuri mai este ornat cu o piatră prețioasă;
9. *Căpitan (Kapitana)* – însemnul constă dintr-o semilună și o stea cu 8 colțuri, confecționate din metal galben;
10. *Locotenent (Porucik)* – are ca însemn doar o stea cu 8 colțuri, aurie;
11. *Subofițer (Unter-ofițera)* – însemn asemănător cu al locotenentului, dar din metal argintiu;
12. *Tambur-major* – însemnul, din metal argintiu, constă dintr-o panoplie de diverse instrumente muzicale de suflat, având în centru o tobă și dedesubt un tun văzut din lateral;

13. *Toboșar de regiment* – era identificat printr-un însemn argintiu, reprezentând o tobă de infanterie, dispusă ușor înclinat, încadrată de o cunună de raze dispuse radial, sub o formă ovală;
14. *Flautist* – însemn identic cu precedentul, însă în centru sunt figurate două piculine încrucișate;
15. *Trompet/gornist* – însemn asemănător având în centru o goarnă dispusă vertical, cu gura în jos.

Planșa 25. (Inv. 37.725/ЭРБГ3454) – 37,3 × 27,2 cm – *Armament al armatei turcești.*

Ultima planșă este dedicată armamentului alb și de foc, cu accesoriilor aferente, aflat în dotarea armatei otomane, de la acea vreme.

La partea superioară a planșei este reprezentată o *Cutie pentru documente*, care era purtată pe piept, suspendată de un lăntișor trecut pe după gât, așa cum se arată în planșele 3 și 4, de către subofițerii care transmiteau ordinele comandanților. Cutia este rectangulară, confecționată din metal argintiu, cu marginile bordate cu ornamente florale aurii și având în centru simbolul turcesc, semiluna cu stea, încadrate de o cunună deschisă de frunze aurii. Cutia se transporta prinsă pe după gât printr-un lăntișor auriu, având la extremitate un medalion în formă de inimă.

Tot la partea superioară a planșei erau figurate două ledunci pentru trupele călări. *Ledunca de cavalerie de linie* avea forma rectangulară, era confecționată din alamă cu capacul negru, pe care era aplicat un chenar auriu, având în centru semiluna cu stea, amplasate într-un medalion oval. Pe lateral erau prevăzute urechi din alamă de care se prindeau carabinierile banderolei. *Ledunca de artilerie călăreață a Gărzii imperiale* avea forma asemănătoare, însă în centru era fixat simbolul armei, de culoare aurie: două țevi de tun încrucișate, surmontate de o grenadă cu flacără. În centrul planșei era figurată și o *Leduncă de cavalerie a Gărzii imperiale*, care era asemănătoare cu cea a cavaleriei de linie, descrisă mai sus, având în centru un ornament auriu reprezentând 12 raze ieșind dintr-un disc. Tot în mijlocul planșei era desenată și o *Cartușieră de infanterie a Gărzii imperiale*, care era confecționată din piele neagră, având montat în centrul capacului, acolat la partea inferioară, un ornament reprezentând un disc auriu din care pornesc radial raze sub forma unei stele cu 6 colțuri.

Armamentul de foc figurat pe această planșă constă în *Pușcă cu cremene, de infanterie*, probabil de fabricație prusiană (pușca *Potsdam*, model 1809, calibrul 18 mm), dat fiind că Prusia era un furnizor important al Imperiului otoman în materie de armament de foc, pentru infanterie și artilerie, având baioneta fixată la țeavă. Aceasta este reprezentată pe lateralele planșei, în două vederi, din lateral și de sus. În centrul desenului este figurată și *Carabina de cavalerie*, sistem *Paget*, model 1808, calibrul 16,5 mm, de fabricație britanică, utilizată și de regimentele engleze de cavalerie ușoară în timpul bătăliei de la Waterloo, din 1815.

Armamentul alb, reprezentat central, în partea inferioară a planșei, cuprinde 5 modele de săbii, pentru: *Subofițer de cavalerie*, cu centromnul de purtare, din piele albă, *Subofițer de infanterie*, *Subofițer de artilerie*, *Căpitan de infanterie* și *Căpitan de cavalerie*, aceasta din urmă având și centironul auriu cu o dungă mediană roșie, de care se atârna sabia.

La partea inferioară a desenului, artistul a figurat scara, în *picioare vieneze (Wiener Schuh.)* la care sunt reprezentate armele albe și de foc.

Acuarelele realizate de Carol Pop de Szathmári au o importanță aparte prin faptul că ele înfățișează armata otomană, adversara oștirii române în timpul dramaticelor evenimente de la București, din 13 septembrie 1848. Aceste imagini aduc o nouă perspectivă asupra luptei din Dealul Spirii, din care reiese că infanteriștii și pompierii români s-au confruntat cu trupe turcești de elită, aparținând Gărzii imperiale a sultanului.

Planșele reprezintă surse documentare importante pentru cei care studiază istoria Bucureștilor, deoarece în planul secund al multor acuarele sunt reprezentate imagini inedite ale capitalei Țării Românești de la acea dată: cazarma din Dealul Spirii, palatul domnesc, *Curtea Arsă*, câmpia Cotrocenilor, mănăstirea Cotroceni etc.

Acuarelele lui Carol Pop de Szathmári, necunoscute până de curând istoricilor de artă, au o valoare cu atât mai mare cu cât reflectă activitatea artistică de început a artistului, atracția acestuia pentru latura documentară a artei, preocuparea pentru redarea tipurilor umane, a costumelor și ambianței locale, interes care va fi amplificat în anii următori atât prin lucrări de artă plastică cât și prin noua tehnică fotografică, aflată în plină evoluție la acea dată. Carol Pop de Szathmári se va afirma, după numai câțiva ani, în timpul Războiului Crimeii (1853–1856) ca primul fotoreporter de război, fructificând interesul pentru subiecte cu valoare documentară și istorică, prin utilizarea noii tehnici de redare a imaginilor, fotografia.



37701

КАПИТАНЪ ГВАРДЕЙСКАГО ПѢХОТНАГО ПОЛКА.

37 x 27,8

Planşa 1. Carol Pop de Szathmári, Căpitan din Regimentul de infanterie al Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



Planșa 2. Carol Pop de Szathmári, Oberofitieri (*ofițeri inferiori*) din Regimentul de infanterie al Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg

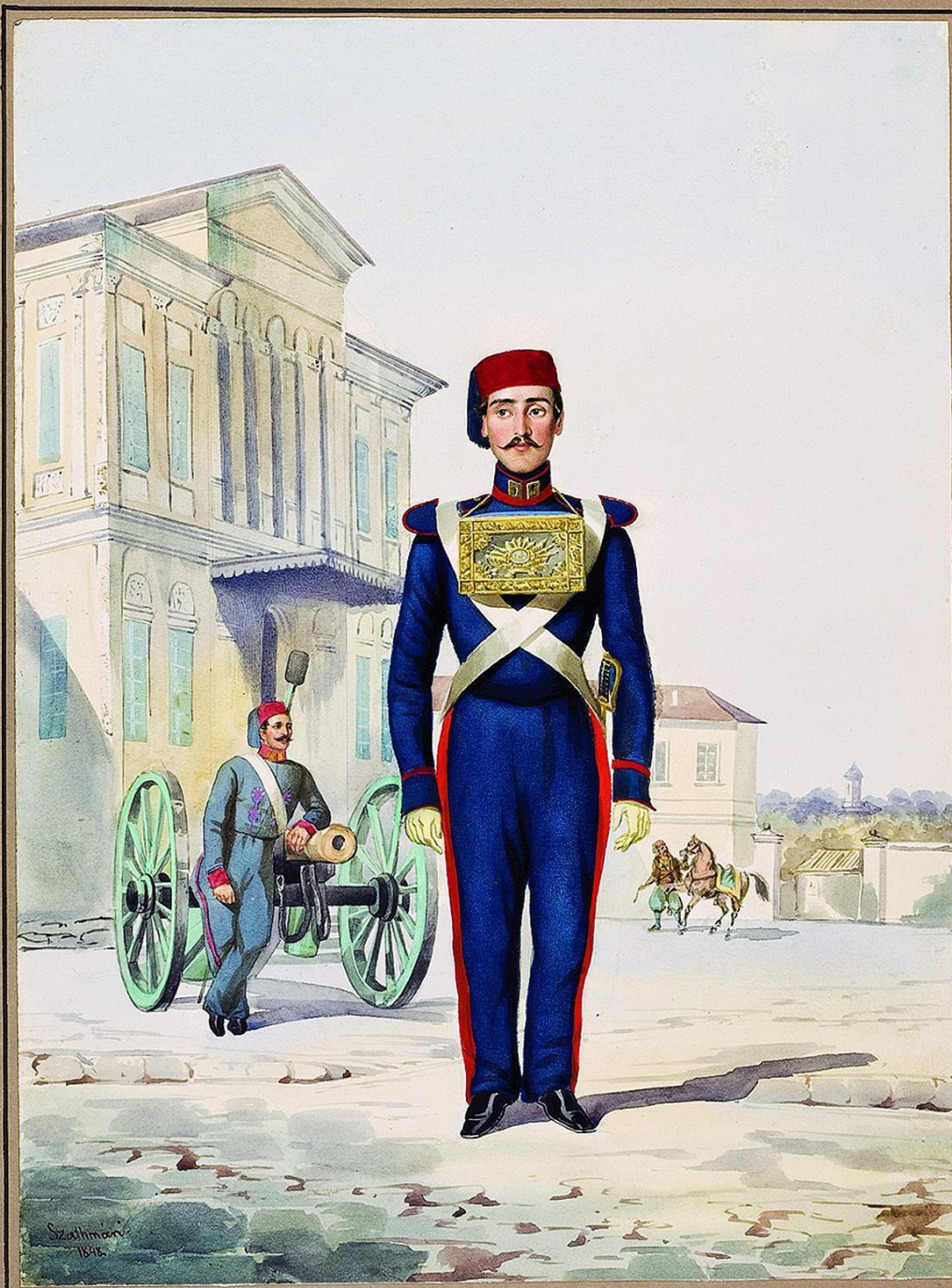


37703

УНТЕРЪ-ОФИЦЕРЪ ГВАРДЕЙСКАГО ПѢХОТНАГО ПОЛКА.

36,9 x 27,6

Planșa 3. Carol Pop de Szathmári, Unterofițer (*Subofițer*) din Regimentul nr. 1 de infanterie al Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37704

УНТЕРЪ-ОФИЦЕРЪ, НАЗНАЧЕННЫЙ ДЛЯ ОТПОСКИ ДНЕВНЫХЪ РАПОРТОВЪ.

36,3 x 27,3

Planșa 4. Carol Pop de Szathmári, Unterofiter (Subofiter) însărcinat cu transmiterea rapoartelor de zi, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37705

РЯДОВОЙ ГВАРДЕЙСКАГО ПЕХОТНАГО ПОЛКА.

36,9 x 27,5

Planșa 5. Carol Pop de Szathmári, Soldat din Regimentul 1 de infanterie al Gărzii, Muzeul Ermitage, din Sankt-Petersburg.



37706

ГОРНИСТЪ И БАРАБАНИЩИКЪ ГВАРДЕЙСКАГО ПѢХОТНАГО ПОЛКА.

37 x 27,5

Planşa 6. Carol Pop de Szathmári, Cornist şi toboşar din Regimentul de infanterie al Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37707'

КАПИТАНЪ ГВАРДЕЙСКАГО КАВАЛЕРІЙСКАГО ПОЛКА.

37 x 27,6

Planşa 7. Carol Pop de Szathmári, Căpitan din Regimentul de cavalerie al Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37708

КАПИТАНЪ ГВАРДЕЙСКАГО КАВАЛЕРІЙСКАГО ПОЛКА.

36,7 x 27,2

Planşa 8. Carol Pop de Szathmári, Căpitani din Regimentul de cavalerie al Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37709

ОБЕРЪОФИЦЕРЪ ГВАРДЕЙСКАГО КАВАЛЕРІЙСКАГО ПОЛКА.

36,8 x 27,3

Planşa 9. Carol Pop de Szathmári, Ofițer inferior (locotenent) din Regimentul de cavalerie al Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37710

УНТЕРЪ-ОФИЦЕРЪ ГВАРДЕЙСКАГО КАВАЛЕРІЙСКАГО ПОЛКА.

37 x 27,3

Planşa 10. Carol Pop de Szathmári, Subofişer din Regimentul de cavalerie al Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37711

ТРУБАЧЬ ПРЯДОВОЙ ГВАРДЕЙСКАГО КАВАЛЕРІЙСКАГО ПОЛКА.

37,1 x 27,5

Planşa 11. Carol Pop de Szathmári, *Trompet și soldat ulan din Regimentul de cavalerie al Gărzii*, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37712

НИЖНИЕ ЧИНЫ ГВАРДЕЙСКАГО КАВАЛЕРІЙСКАГО ПОЛКА.

37 x 27,4

Planşa 12. Carol Pop de Szathmári, *Grade inferioare din Regimentul de cavalerie al Gărzii*, Muzeul Ermitage Sankt-Petersburg.



37713

КАПИТАНЪ И ФЕЙЕРВЕРКЕРЪ ГВАРДЕЙСКОЙ КОННОЙ АРТИЛЛЕРІИ.

37 x 26,8

Planşa 13. Carol Pop de Szathmári, Căpitani și Faierverker (subofițer) din artileria călărească a Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



37714

ФЕЙЕРВЕРКЕРЪ И РЯДОВЫЕ ГВАРДЕЙСКОЙ КОННОЙ АРТИЛЛЕРІИ.

36,2 x 26,9

Planșa 14. Carol Pop de Szathmári, Faierverkeri (subofițeri) și gradat din artileria călăreață a Gărzii, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



Planșa 15. Carol Pop de Szathmári, *Tun și harnașament ale artileriei pedestre de gardă a armatei turce*, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



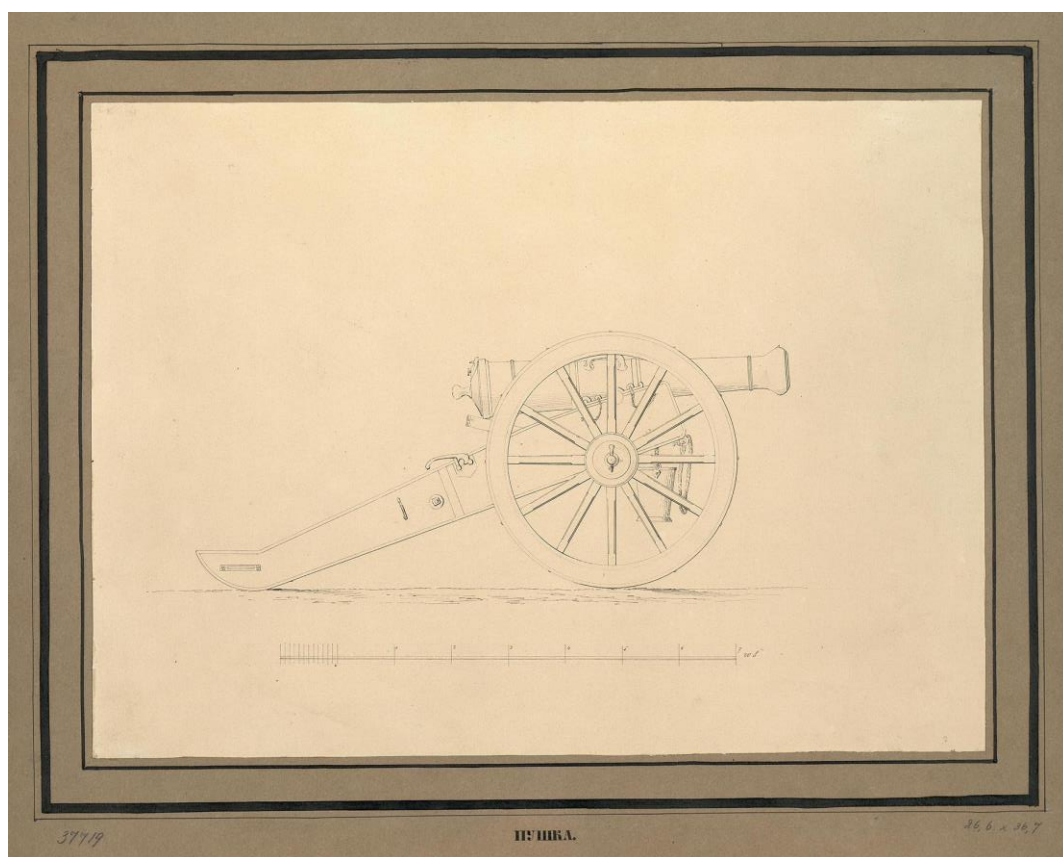
Planșa 16. Carol Pop de Szathmári, *Tun și harnașament ale artileriei pedestre de gardă a armatei turce*, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



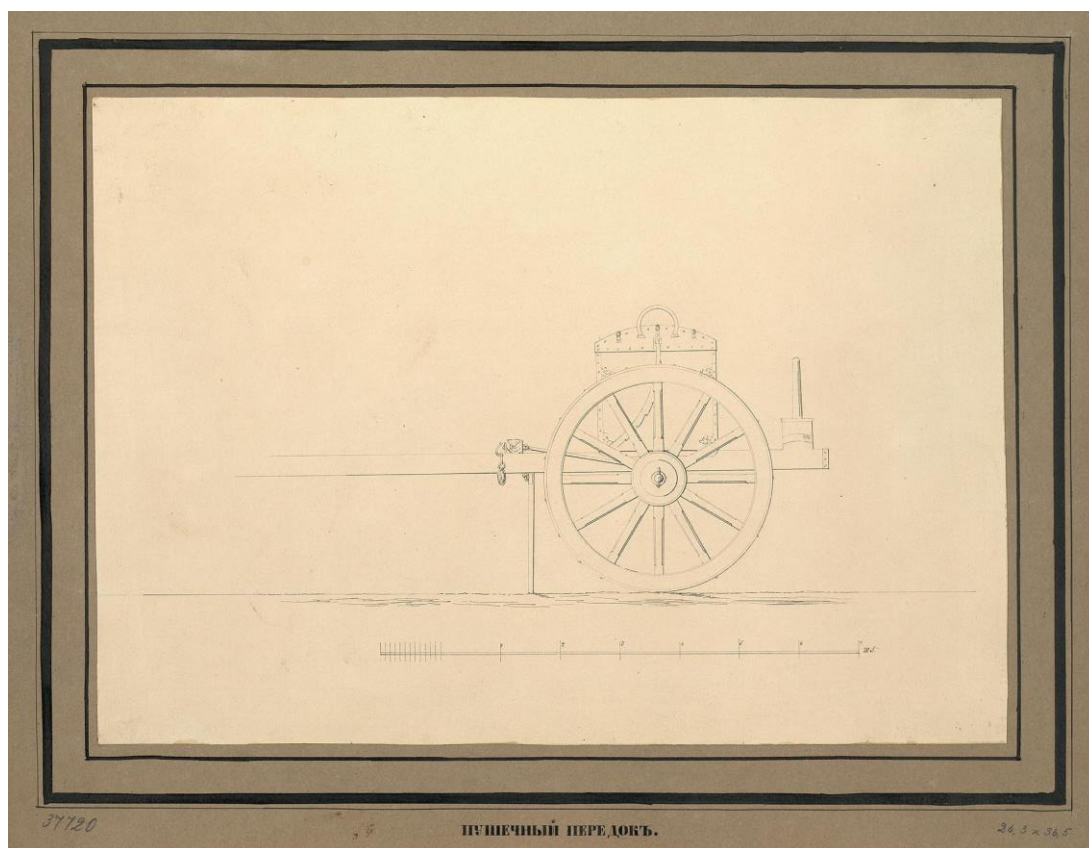
Planșa 17. Carol Pop de Szathmári, *Cheson de muniție al artileriei pedestre de gardă a armatei turce*, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



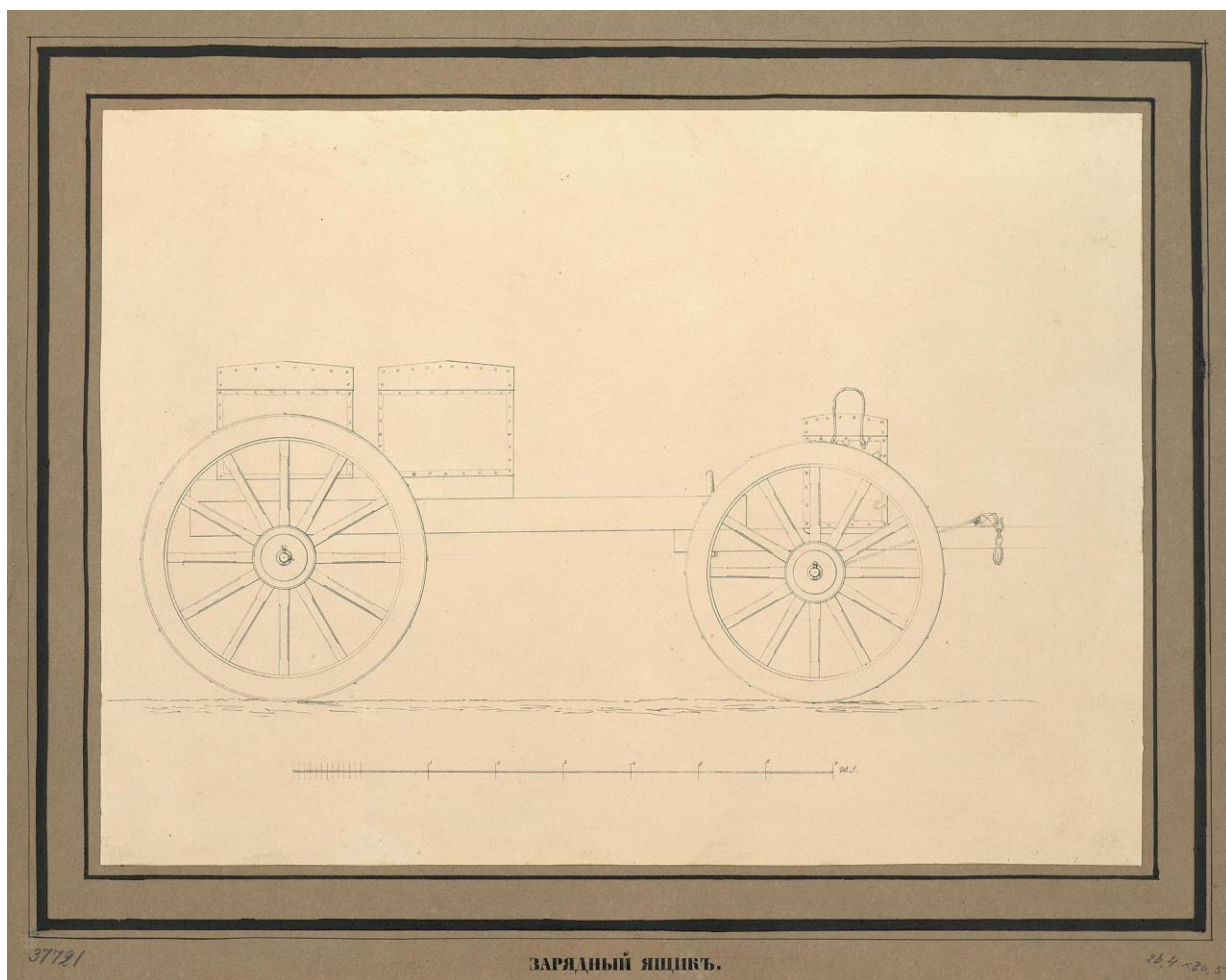
Planșa 18. Carol Pop de Szathmári, *Transport de apă al armatei turce*, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



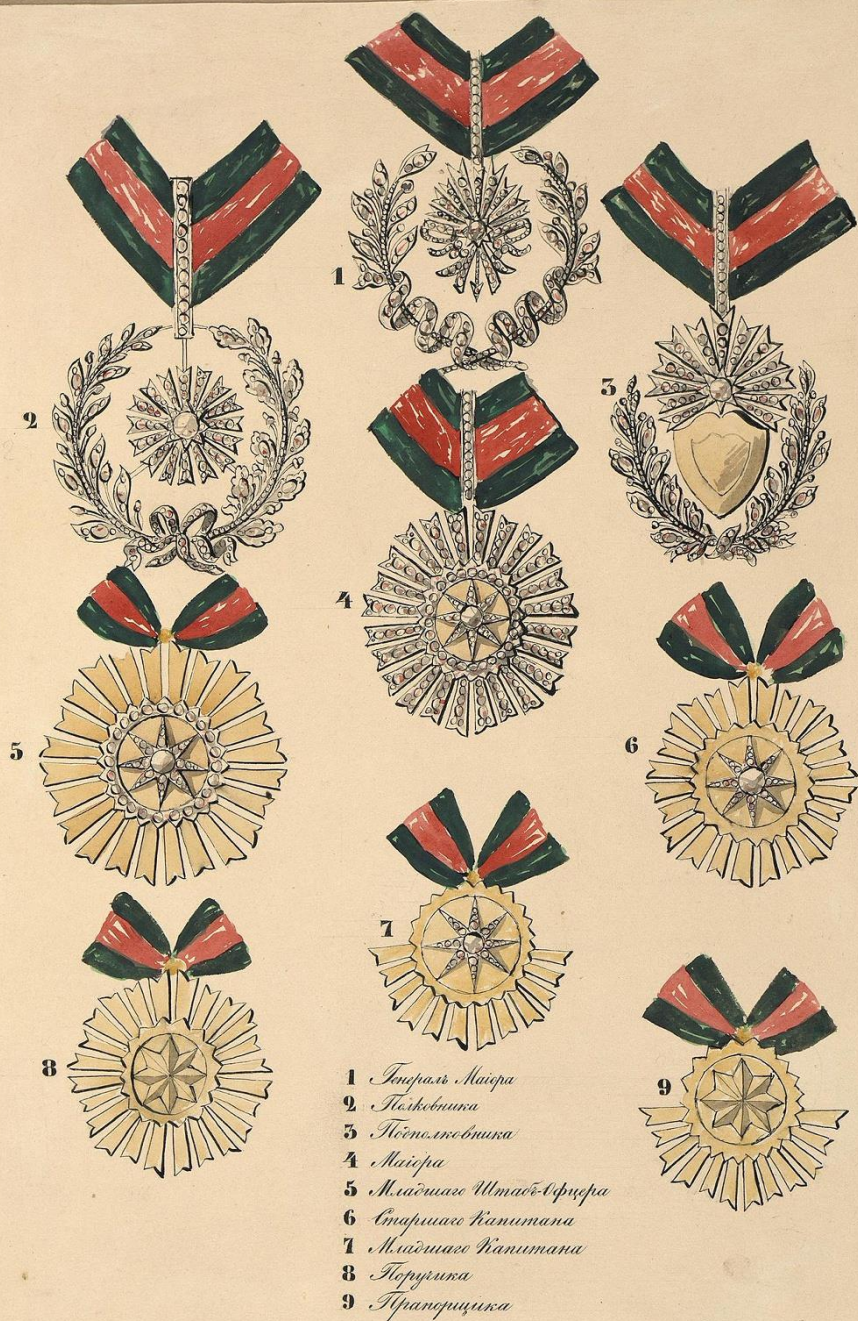
Planşa 19. Carol Pop de Szathmári, *Tun al armatei turce*, Muzeul *Ermitage* din Sankt-Petersburg.



Planşa 20. Carol Pop de Szathmári, *Antetren al tunului turcesc*, Muzeul *Ermitage*, Sankt-Petersburg.



Planșa 21. Carol Pop de Szathmári, *Cheson de muniție pentru tunul turcesc*, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.

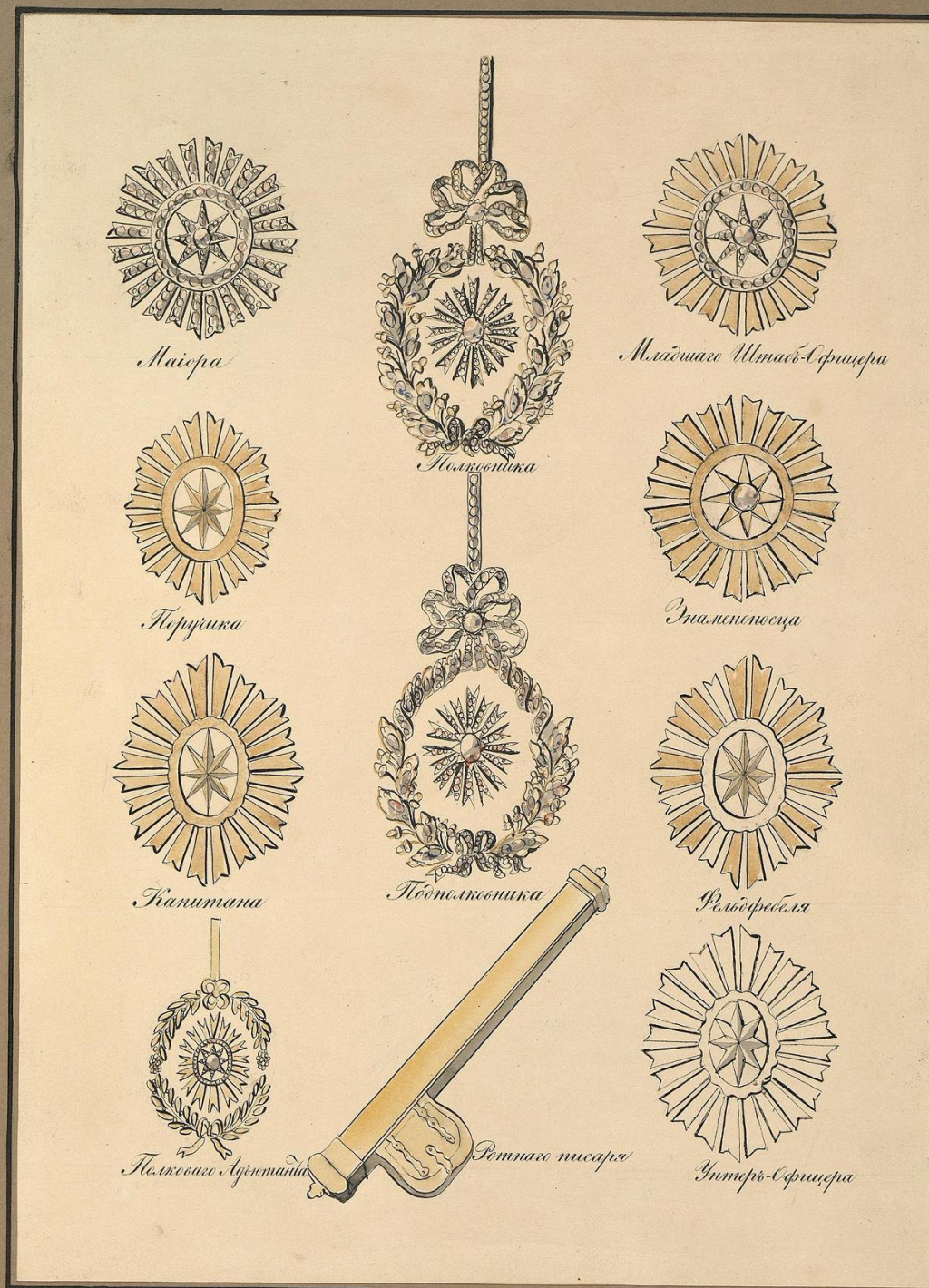


37722

ЗНАКИ ИИШАМА ЧИНОВЪ ГВАРДЕЙСКОЙ КАВАЛЕРІИ.

36,7 x 26,6

Planşa 22. Carol Pop de Szathmári, Înssemne de grad ale cavaleriei de gardă turceşti, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.

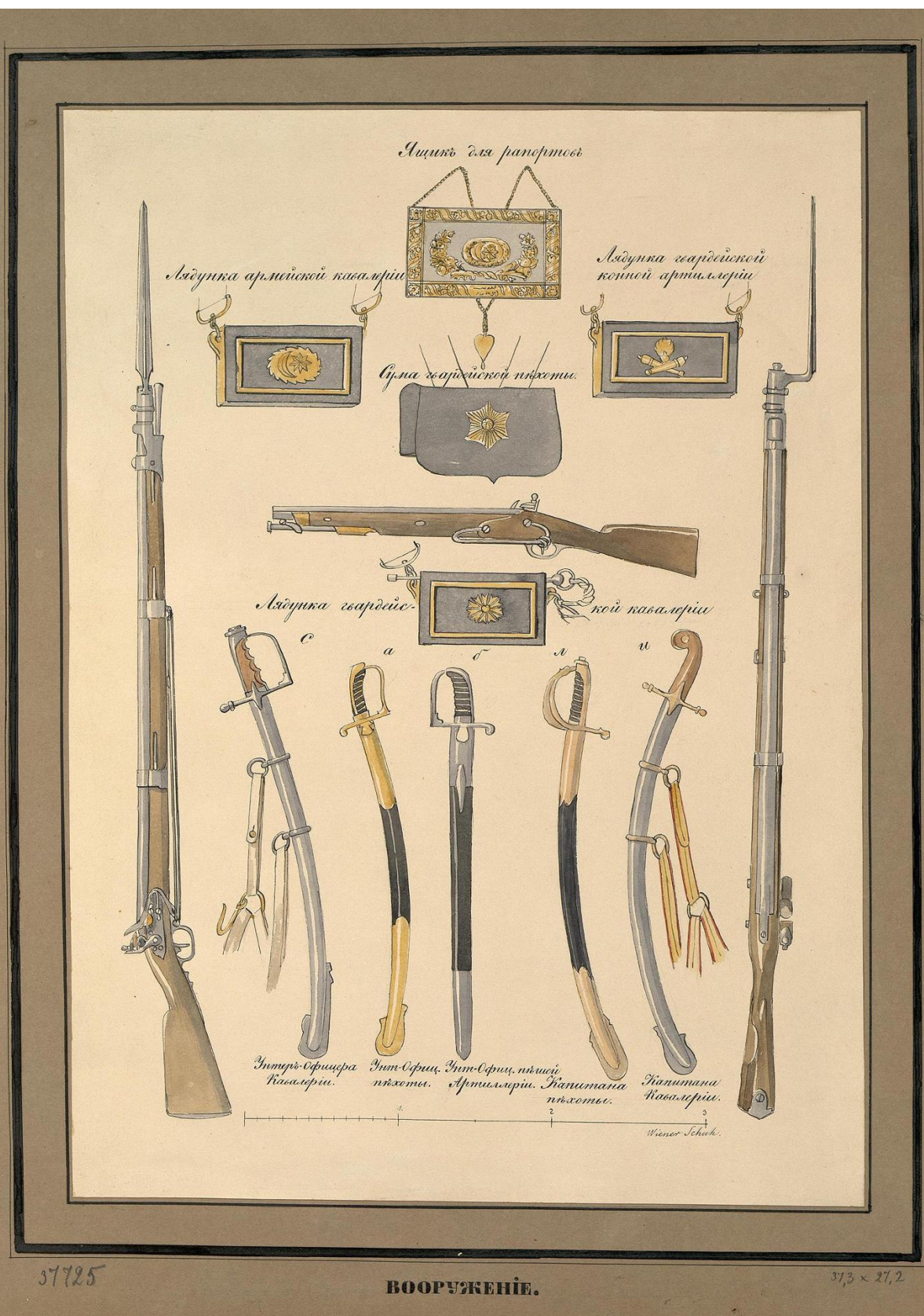


37723

ЗНАКИ НИШАМА ЧИНОВЪ ГВАРДЕЙСКОЙ ПѢХОТЫ.

37,2 x 26,8

Planşa 23. Carol Pop de Szathmári, Însemne de grad ale infanteriei de gardă turceşti, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.



Planşa 25. Carol Pop de Szathmári, Armament al armatei turceşti, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg.

REPERE DECORATIVE ÎN ARHITECTURA CIVILĂ INTERIOARĂ, LA CUMPĂNA VEACURILOR XVIII-XIX

de RALUCA PARTENIE

Abstract. The present study refers to the vernacular urban architecture in the Romanian Countries, from the end of the 18th century and the first half of the 19th century, with an emphasis on the interior decoration of the homes of middle-class townspeople – a rising social category of the time. By studying this construction sector, I aim to bring to attention the diversity of solutions used. Different styles mingled in a constant change: the decorative elements of the *brâncovenesc* style were interpreted within a simpler – even naive – craft art, while Ottoman Oriental influences grew progressively throughout the 18th century. The architecture was mainly traditional, but popular elements of the interiors were stucco wall decorations, the Ottoman *bovindo* – *sacnasiu*, the Turkish sofa, Balkan/Ottoman carved wooden ceilings, Oriental small decorative metal objects, carpets (traditional Romanian or Ottoman) and more. During the Phanariot era, Romanian urban society experienced a strong orientalizing, followed by the abandonment of Ottoman influences, in order to change direction quickly and completely towards western Europe.

Keywords: 18th century, 19th century, decorative arts, interior architecture, vernacular Romanian urban architecture, Phanariot era, wooden ceilings, stucco decoration, Ottoman ewer, incense burner, Turkish brazier.

Dacă arhitectura majoră este purtătoarea de programe profund formale, cu năzuințe politice și istorice, arhitectura locuințelor oamenilor obișnuiți are meritul de a fi variată, ingenioasă, găsind o infinitate de soluții și forme, chiar în cadrul aceluiași duh stilistic¹, după cum infinită este și diversitatea umană. Din nefericire, cea mai mare parte a edificiilor mici urbane de acum 200 de ani a dispărut, iar în privința interioarelor, diagnosticul este și mai descurajant: chiar și acolo unde clădirea a rămas în picioare, printr-un concurs de șanse, interioarele au trecut prin nenumărate înnoiri și modernizări, dictate de necesitatea locuirii. Cercetătorilor care doresc să se aplece asupra subiectului li se înfățișează un *puzzle* complex, din care majoritatea pieselor sunt pierdute, deși perioada respectivă nu este atât de îndepărtată. Cercetarea arhitecturii civile interioare este un demers prețios pentru că, în continuare, timpul curge în defavoarea măruntelor vestigii ale artei interiorului.

Subiectul a mai fost tratat, parțial, în capitole din studii cu subiect mai amplu (fie ca temă, fie ca interval cronologic) sau în articole de specialitate, și a mai fost atins tangențial în cercetări de istoria arhitecturii românești. Irina Spirescu, în cartea sa *De la Orient la Occident. Decorația interioară în reședințele domnești și boierești (1774–1914)*², publicată în 2010, în condiții grafice excelente, cu o ilustrație bogată, prezintă mai multe reședințe de patrimoniu: casa de târgoveț Hagi Prodan din Ploiești, Palatul de la Ruginoasa, decorația realizată de Principesa Maria la Cotroceni și Pelișor. Reședința Dinu Mihail din Craiova. Cartea este împărțită în capitole pe perioade istorice, cu descrierea contextului epocii, a moravurilor de locuire etc. Fiecare edificiu evocat este prezentat cu istoric, arhitectură, măturii, documente, și desigur, descrierea elementelor de interior (decor, obiecte etc.). Pentru cercetarea de față, relevant a fost capitolul dedicat finalului epocii fanariote, cu studiul de caz al casei Hagi Prodan.

Foarte util este articolul scris în anii '70 de arhitectul și cercetătorul Constantin Joja articol intitulat *Despre spațiul interior al arhitecturii civile balcanice (pe marginea decorației casei Romanit din București)*³. După o introducere în care autorul compară principiile constructive și stilistice, și chiar spiritul

¹ Constantin Joja, *Sensuri și valori regăsite*, București, 1981, p. 32.

² Irina Spirescu, *De la Orient la Occident. Decorația interioară în reședințele domnești și boierești (1774–1914)*, București, 2010.

³ Constantin Joja, *Despre spațiul interior al arhitecturii civile balcanice (pe marginea decorației casei Romanit)*, în *SCIA-AP*, Tom XXI, 1974, p. 59–72.

arhitecturii Europei Occidentale vs. arhitectura răsăriteană – bizantină, balcanică, constantinopolitană, cu accent pe spațiul interior și tratarea plafoanelor, urmează analiza pe larg a plafoanelor din lemn, realizate după moda balcanică, din casa Romanit (actualul Muzeu al Colecțiilor de Artă). Cinci plafoane cu sculpturi complexe în lemn supraviețuiseră de la construirea clădirii (la începutul secolului al XIX-lea), cu impresionante scafe decorate cu picturi (peisaje urbane, motive florale etc). Este forma cea mai opulentă a tipologiei de tavan balcanic. Din nefericire aceste plafoane au fost desființate, în 1954, mărturie rămânând fotografiile și descrierile lui Constantin Joja. De-a lungul studiului, el realizează o permanentă comparație a elementelor decorative cu cele specifice diverselor „școli” balcanice – bulgărești, grecești sau macedonene – dar sondează și teza continuității arhitecturii bizantine (mai ales cea domestică, din lemn) în spațiul balcanic, preluată și perpetuată de otomani. Tot arhitecturii bizantine îi atribuie autorul sursa istorică a tavanelor din lemn sculptat. Constantin Joja a avut o temă predilectă – cea a arhitecturii tradiționale urbane românești, a caselor de târgoveți realizate prin dezvoltarea modelului rural, pe care le-a documentat și cercetat între anii '30 (când era student la arhitectură) și anii '80. Casele cu pridvor/foișor, deschis sau închis cu geamlâc, din veacurile XVIII și XIX, au fost tema mai multor publicații și comunicări științifice, dar care au tratat doar exteriorul, nu și interiorul. Amintim în acest sens cartea *Sensuri și valori regăsite*⁴, din 1981 (un eseu foarte personal pe tema caselor tradiționale urbane românești, însoțit de releveele fațadelor pentru un număr foarte mare de case din toată țara).

Cezara Mucenic, în cartea *București. Un veac de arhitectură civilă. Secolul XIX*⁵, dedică capitolul al treilea decorației interioare. Cartea este o minuțioasă istorie a arhitecturii civile (locuințe, hanuri, hoteluri, prăvălii etc.) din București de-a lungul veacului al XIX-lea, urmărind evoluția urbanistică, stilistică, iar un capitol este dedicat arhitecților care au activat în secolul al XIX-lea în București (români sau străini).

În cartea *Moda românească 1790–1850, între Stanbul și Paris*⁶, Adrian-Silvan Ionescu urmărește tranziția de la cultura de tip oriental din epoca fanariotă, la cea de tip occidental. Cartea adună numeroase mărturii din epocă – mai ales cele ale călătorilor străini, ce surprind schimbările survenite la nivelul „modelor” – atât vestimentare, cât și gastronomice, arhitecturale, comportamentale, dar și legate de decorarea interiorului. Menționi pe aceeași temă există și în articolul *Mode de tranziție în România secolului al XIX-lea*⁷ a aceluiași autor, cartea *Modă și societate urbană în România epocii moderne*⁸.

Nicolae Simache, emerit profesor de istorie din Ploiești și inițiatorul mai multor muzee prahovene, a scris la finalul anilor '60 trei monografii⁹ dedicate caselor Hagi Prodan și Dobrescu din Ploiești, și cea a lui Nicolae Iorga din Vălenii de Munte, trei case deosebit de interesante pentru studiul de față. Despre casele Prodan și Dobrescu a scris și Mihail Sevastos, în *Monografia orașului Ploiești*¹⁰.

Câteva referiri legate de mobilier, stucaturi, pictura murală se găsesc și în cartea lui Petre Oprea, *Itinerar inedit prin case vechi din București*¹¹, deși în cea mai mare parte descrie edificii mai recente decât epoca fanariotă. Pentru studiul de față esențială a fost și *Istoria arhitecturii în România*¹² de Grigore Ionescu, care urmărește subiectul pe capitole dedicate epocilor istorice. Astfel, relevante au fost capitolele dedicate secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, apoi „1720–1775 Epoca feudalismului dezvoltat” și în sfârșit „Epoca de destrămare a feudalismului 1775–1848”. Fiecare capitol tratează la final și tema caselor modeste. Un alt studiu academic relevant pentru subiect este *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*¹³ de Nicolae Stoicescu, în care apar edificii existente și astăzi, dar și foarte multe dispărute.

Articolul scris de Mihai Ispir – *Case de târgoveți bucureștene și arhitectura de loisir în pragul secolului al XIX-lea*¹⁴, urmărește un singur element arhitectural – un tip de arc polilobat (pe care autorul îl

⁴ Constantin Joja, *Sensuri...*, op. cit.

⁵ Cezara Mucenic, *București. Un veac de arhitectură civilă. Secolul XIX*, București, 1997.

⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Moda Românească 1790-1850, între Stanbul și Paris*, București, 2001.

⁷ Idem., *Mode de tranziție în România secolului al XIX-lea*, în SCIA-AP, Tom 35/1988, p. 63-68.

⁸ Idem., *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, București, 2006.

⁹ Nicolae Simache, *Casa Hagi Prodan, Ploiești*, București, 1964; Idem., *Casa Dobrescu, Ploiești*, București, 1966; Idem., *Casa memorială Nicolae Iorga, Vălenii de Munte*, București, 1969.

¹⁰ M. Sevastos, *Monografia orașului Ploiești*, București, Editura Cartea Românească, 1937.

¹¹ Petre Oprea, *Itinerar inedit prin case vechi din București*, București, 1986;

¹² Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965.

¹³ Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1961.

¹⁴ Mihai Ispir, *Case de târgoveți bucureștene și arhitectura de loisir în pragul secolului al XIX-lea*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor, seria Monumente Istorice*, 1980, nr. 2, p. 25–29.

numește „acoladă modificată”) care unește colonetele de lemn de la pridvoarele unor case de târgoveți din București. Același tip de arc este recunoscut și la Foișorul de la Mănăstirea Pantelimon, construit de Grigore al II-lea Ghica (prilej cu care autorul face o scurtă incursiune în arhitectura edificiilor de *loisir*, și conceptul de *loisir* în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea), și la diverse edificii din Turcia. Eseul este o încercare de a trasa circuitul de răspândire a acestor elemente arhitecturale.

Menționez de asemenea și cartea *Stilul Național în artele vizuale*¹⁵, de Maria Camelia Ene (care amintește de tranziția de la epoca fanariotă, orientalizantă, la occidentalizarea din sec. XIX, ca motivație istorică a stilului neoromânesc), și studiile *Locuința românească*¹⁶ și *O casă veche: casa Melik*¹⁷.

O contribuție recentă care atinge acest subiect vine din partea Roxanei Coman, prin articolul *Ottoman Residential Architecture of the 18th and 19th Centuries and the Romanian Provinces. From Cosmopolitanism to Nationalism*¹⁸, publicat în 2021. În contextul preocupării mai multor cercetători din spațiul balcanic de a reevalua moștenirea și importanța arhitecturii civile otomane (din Grecia, Bulgaria, Serbia, Albania etc.) Roxana Coman lansează în acest articol teza conform căreia arhitectura civilă urbană românească din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea este una de liminalitate (*liminality*) față de Imperiul Otoman. Spre deosebire de ceilalți cercetători români, ea privește casa românească urbană în sens invers ca perspectivă: dinspre spațiul balcanic, dinspre tipologiile tradiționale de case balcanice, în cadrul cărora tinde să le includă (admițând desigur diferențele regionale, prezente peste tot în Balcani). Roxana Coman pune accentul pe rețelele comerciale dezvoltate în epocă, pe intensă circulație de oameni, idei și mărfuri între țările balcanice, pe stilul de viață împărtășit, pe cosmopolitismul și condiția eterogenă a mediului urban din perioada studiată.

În secolul al XVIII-lea, instaurarea regimurilor fanariote în Țările Române a însemnat o îngrădire considerabilă a autonomiei acestora, presiunea Imperiului Otoman manifestându-se pe multiple planuri: politic, în plan intern (sultanul alegea în mod discreționar domnitorii celor două provincii, în detrimentul Divanului) și extern (este sistat dreptul la politică externă), economic (monopol comercial, creșterea obligațiilor fiscale și materiale), și cultural. Desele schimbări de domni, scăderea importanței marilor boieri pământeni, confruntările armate ale Imperiului Otoman cu Rusia și Imperiul Habsburgic pe teritoriul Țărilor Române, politicile fiscale excesive, ocupațiile străine și calamitățile naturale au fost ingredientele care au creat contextul unei perioade pline de provocări și instabilitate. În plan cultural, influența orientală (grecească, constantinopolitană, balcanică) a schimbat moravuri și a adus noi „mode” și sensibilități, manifestate mai ales în stilul de viață (tabieturi, gastronomie, vocabular) și în domeniul artelor decorative (vestimentație, mobilier, repertoriu ornamental etc.). Factorul oriental a devenit tot mai pregnant, ajungând la manifestări maxime la cumpăna veacurilor.

După războiul ruso-otoman din 1768–1774, finalizat cu încheierea păcii de la Kuciuk-Kainargi (1774), începea o a doua fază a perioadei fanariote, una mai blândă, în care privilegiile economice ale Înaltei Porți erau îngrădite treptat (granițele se deschideau către vest pentru negustorii români, iar monopolul comercial era eliminat în urma tratatului de la Adrianopol din 1829). Momentul 1774 aduce și o oficializare a manifestării interesului marilor puteri europene față de Țările Române, interes manifestat și în sens invers – societatea românească începea să privească către Occident. Consulatele străine deschise la București și Iași (rusec în 1782, austriac în 1783 și respectiv 1784, francez în 1786, englez în 1801) deveneau centre de diseminare a practicilor sociale de tip occidental, în detrimentul celor levantine. Cultura română intra într-o fază de tranziție, în care fenomenul aculturației se manifesta tot mai pregnant, pe măsură ce înaintam spre jumătatea secolului al XIX-lea.

Țărgurile și orașele din Țările Române, din veacurile XVII, XVIII și până la 1850, aveau un aspect predominant rural. Populația era mică – sub 2000 de locuitori în 1640 în târguri, și aproximativ 20.000 de locuitori în orașele cele mai mari: București, Târgoviște ș.a.¹⁹. De-a lungul întregului veac al XVIII-lea, orașele s-au extins, astfel populația urbană a crescut treptat. Tendința aceasta a devenit mult mai pregnantă

¹⁵ Maria Camelia Ene, *Stilul Național în artele vizuale. Artele decorative*, București, 2013.

¹⁶ G. M. Cantacuzino, *Locuința românească, în Izvoare și popasuri*, București, 1977.

¹⁷ Paul Smărăndescu, *O casă veche: casa Melik*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, an 24, 1931, iulie-septembrie, p. 137-142.

¹⁸ Roxana Coman, *Ottoman Residential Architecture of the 18th and 19th Centuries and the Romanian Provinces. From Cosmopolitanism to Nationalism*, în *Revue des études sud-est européennes*, Tom LIX, 2021, p. 217.

¹⁹ Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 114.

după 1774, când activarea comerțului extern a dus la înflorirea orașelor și târgurilor, și la schimbări în structura societății, prin ascensiunea locuitorilor activi, acea pătură socială care a constituit burghezia veacului al XIX-lea: meșteșugari²⁰, negustori, țărani moșneni, intelectuali, și boieri de tip nou, cu activități comerciale. De altfel, în veacul XVIII, politica fanariotă (și local, în Oltenia – ocupația austriacă din 1718–1739) de a limita privilegiile și puterea marii boierimi a încurajat indirect dezvoltarea clasei intermediare²¹. Membrii acesteia au devenit ctitori activi, gusturile lor modelând programul arhitectural și decorativ. Dezvoltarea orașelor a creat necesitatea implementării primelor reguli urbanistice: un hrisov domnesc din 12 mai 1768 interzicea „să se mai construiască în cale sau în trecătoarea obștei”²².

Din punctul de vedere al activității artistice, secolul al XVIII-lea a însemnat o perioadă de tranziție și permanentă metamorfoză stilistică, în ambianța orientalizată postbrâncovenească, înregistrându-se chiar de la începutul veacului o ramificare de tendințe.²³ Cu toate că energia creatoare a stilului brâncovenesc nu se epuizase (fapt evident în valoarea artistică de sinteză a complexului Mănăstirii Văcărești, construit în 1716–1722), noul context socio-economic a însemnat capătul de drum al acestui stil major. Modelul brâncovenesc, rafinat, cult, nu a fost dezvoltat, ci preluat de către marea boierime doar fragmentar, parafrizat, în prima jumătate a veacului al XVIII-lea, ulterior dispărându-se. Nu au mai fost construite opere ctitoricești ample, de substanță, în cadrul acestei mișcări artistice, întrucât profilul cultural al comanditarilor s-a schimbat profund de-a lungul secolului al XVIII-lea, de la figura domnitorului cărturar, erudit, cu pretenții aristocratice (Constantin Brâncoveanu, Nicolae Mavrocordat), trecând la cea a boierimii din epoca fanariotă, cu preocupări prea puține în sfera umanismului clasic, iar apoi la mica boierime și pătura negustorească – incapabilă să absoarbă o astfel de viziune savantă, și nici să creeze ansambluri arhitecturale mărețe. „Ca urmare, inelul de legătură dintre prototipul aulic și eventuala sa difuziune în arhitectura sa vernaculară [...] a fost foarte subțire, blocând, practic, transmiterea modelului”²⁴. Activitatea ctitoricească a fost marcată puternic de dezvoltarea clasei sociale intermediare. Ascensiunea acesteia ne este vizibilă urmărind evoluția actelor de zidire din ultimele decade ale secolului al XVIII-lea²⁵, în ambele provincii românești. În arhitectura religioasă, numeroase lăcașuri s-au edificat prin colaborarea dintre boieri de prim rang și membri ai clasei medii, sau chiar exclusiv prin efortul celor din urmă²⁶.

Noii ctitori „își afirmău distinct și sonor personalitatea în cadrul unui stil popular descins din cel aulic brâncovenesc (...) preluând în expresii proprii, pline de savoare, morfologiile stilului brâncovenesc”²⁷. Edificiile zidite de aceștia s-au realizat cu mijloace artizanale și materiale mai modeste. Imitarea elementelor stilistice elevate (brâncovenești, orientale sau chiar de influență vest-europeană – barocă, rococo, neoclasică) a fost una aproximativă – o parafrazăre a modelelor, realizată după un gust medievalizant și folclorizant²⁸, ajungând în construcțiile domestice la naivitatea artei populare. Vocabularul stilistic și ornamental al prototipului reprezentativ, tot mai puțin înțeles, a fost reprodus pe scară largă, dobândind astfel „prestigiul unei tradiții”²⁹. O întreagă clasă de meșteri populari itineranți au răspândit cu hărnicie acest limbaj artistic, caracterizat de spiritul inventiv și spontaneitatea formelor decorative – manifestate, desigur, în limitele unui manierism – ce caracterizează construcțiile mai modeste din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Înflorirea generală a meșteșugurilor conexe arhitecturii (o adevărată „industrie artistică”³⁰) a fost moștenirea artei brâncovenești aulice, probată fiind de omniprezența în cadrul construcțiilor din perioada postbrâncovenească a arcaturilor de

²⁰ La 1800, existau 51 de bresle de negustori și meșteșugari, în București (lipscani, cavafi, șelari, cojocari groși și subțiri, dogari etc.) cf. Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Corina Popa, *Pictura murală românească a veacului al XVIII-lea. Confluente și diferențe*, în Răzvan Theodorescu (coord.), *Noi cercetări în domeniul istoriei artei românești*, București, 1983, p. 63.

²² Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 64.

²³ Mihai Ispir, *Academism și industrie artistică în arhitectura de tradiție brâncovenească*, în SCIA.AP, tom 43, 1996, p. 37.

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁵ Constantin Bălan, *Ctitori și societate în ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea. Date privind monumentele din partea de vest a Țării Românești în Arta românească în secolul luminilor* (coord. Răzvan Theodorescu), 1984, p. 146. De asemenea, Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească*, în Răzvan Theodorescu (coord.), *Noi cercetări în domeniul istoriei artei românești*, București, 1983, p. 83.

²⁶ Între 1740 și 1786, în București s-au construit 56 biserici: trei mănăstiri, trei-patru schituri, patru paraclise boierești și cca. 45 biserici de mahala. Dintre acestea, douăsprezece ctitorii aparțin unor meșteșugari și negustori: cârciumar, boiangiu, negustor, croitor, vâtaf de măcelari, băcan, șelar, cupeț, zaraf, slătar etc. Cf. Tereza Sinigalia, *Tendințe și mentalități în arhitectura bucureșteană dintre 1740–1780*, în Răzvan Theodorescu (coord.), *Arta românească...*, *op. cit.*, p. 138.

²⁷ Răzvan Theodorescu, *Structuri artistice și mentalități românești într-al XVIII lea veac*, în Răzvan Theodorescu (coord.), *Arta românească...*, *op. cit.*, p. 28.

²⁸ Gustul tradiționalist și medievalizant este înregistrat și la Paris, la mijlocul secolului, printre negustori și meșteșugari; a se vedea *Ibidem*, p. 24.

²⁹ Mihai Ispir, *Academism...*, *op. cit.*, p. 43.

³⁰ *Ibid.*

la pridvoare (trilobate, acolodate, în plin cintru), a robustelor coloane din cărămidă cu baze și capitelluri ornamentate, a ancadramentelor și brâielor sculptate, a zugrăvelilor decorative pe fațade – dominant florale, dar și figurative, geometrice³¹. Apetența pentru ornamentație ține de spiritul baroc al stilului brâncovenesc, chiar dacă formele de manifestare postbrâncovenești s-au vulgarizat. Sugestiile decorative brâncovenești și cele otomane (aflate în continuă creștere de-a lungul secolului al XVIII-lea) au fost traduse în limbajul frust și pitoresc al artei decorative de factură populară. Influențele artei populare și a celei aulice/boierești funcționau în dublu sens, ca un schimb de experiențe. Elemente specifice expresive din arhitectura populară au trecut în arhitectura majoră (prispă, foișorul), în timp ce expresia de echilibru monumental și elemente decorative diverse au trecut în arhitectura vernaculară, nu înainte de a suferi un proces de adaptare. Formele arhitecturale mai modeste (case rurale sau de târg) au păstrat spiritul robust, claritatea volumetrică, monumentalitatea marilor edificii brâncovenești³². Progresând pe firul cronologic al veacului al XVIII-lea, arhitectura civilă a evoluat spre o treptată temperare ornamentală, ajungând spre finalul secolului la o mare simplitate, un spirit clasicist ce venea și din spiritul arhitecturii tradiționale românești³³.

Pe fondul acestor schimbări în țesătura socială a crescut interesul față de arta profană în defavoarea celei religioase³⁴. Astfel, în arhitectura civilă, aportul acestei clase medii aflată în plină ascensiune a fost deosebit de important pentru felul cum s-au dezvoltat orașele. Edificiile rezidențiale au fost o preocupare importantă a arhitecturii secolelor XVII-XVIII, în întreaga Europă, sub înrăurirea modelului Versailles³⁵. Tradiția românească domnească din veacul XVII în materie de arhitectură domestică era continuată, în veacul XVIII, de către boieri, iar apoi de către membrii frunzași ai negustorimii, meșterilor, țăranilor înstăriți³⁶. Se constată o sensibilitate aparte în epocă pentru natură, pentru experimentarea unui *savoir-vivre*, căutarea unor „desfătări ale sufletului”³⁷, sensibilitate hrănită subtil de un spirit al „veacului luminilor”, și în mod direct de importurile otomane în materie de stil de viață. Vocabularul înregistra schimbarea, și noile plăceri erau *priveala*, *preumblarea*, *sastiseala*³⁸, iar arhitectura crea forme specifice, menite să susțină noile preocupări: edificiile de *loisir* de tip fanariot (chioșcurile), havuzurile, fântânile (cișmea din turcescul *çeşme*) după model constantinopolitan, răspândirea foișoarelor, a pridvoarelor, a logiilor și mai apoi a sacnăsiului. Natura, îmblânzită și organizată în grădini, privită din foișor – nu mai înspăimântă, ci încântă sensibilitatea fanariotă. Pentru prima dată apărea preocuparea amplasării unei clădiri în mijlocul unei naturi frumoase³⁹.

Până spre jumătatea secolului al XIX-lea, orașele și târgurile românești și-au păstrat aspectul puternic rural, părănd sate mari (Fig. 1). Aspectul pitoresc era dat de faptul că atât casele mari, boierești, cât și casele mici de târgoveți erau organizate asemănător cu gospodăriile din sate. „Situare întotdeauna în mijlocul unor curți vaste și retrase de la strada care arareori era croită după o linie dreaptă, având fiecare în jur grajduri, felurite alte anexe și o nelipsită grădină cu pomi fructiferi, casele acestea au menținut orașelor românești ale veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea caracterul lor tradițional, afănat și pitoresc, cu totul diferit de ceea ce se putea vedea în aceeași vreme în centrele urbane ale majorității țărilor europene occidentale sau în Transilvania”⁴⁰. De altfel, tipologia arhitecturală a casei era una tradițională, iar în cazul caselor mari boierești, păstrând și inflexiuni ale arhitecturii majore feudale⁴¹. Casa românească modestă sau de mărime medie de la oraș nu era altceva decât prototipul casei țăărănești, o variantă evoluată, extinsă pe orizontală și verticală (răspunzând unor nevoi sporite de reprezentare și confort), și păstrând toate coordonatele esențiale ale modelului. De altfel, nu există diferențe stilistice notabile între casa boierească de la moșii, de la țară, și casa boierească din oraș, sau casa țăranului înstărit și casa neguțătorului. „Fruct al unei strădanii colective, forma încheagată a acestei arhitecturi, naționale și populare totodată, a fost concretizată în ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea și prima jumătate a veacului al XIX-lea în numeroase clădiri”⁴². Casele boierești erau zidite „toate după același calapod”⁴³. Meșterii constructori erau de

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Mihai Ispir, *Tradițional și clasicism în arhitectura românească a începutului de sec. XIX*, în Răzvan Theodorescu (coord.), *Arta românească...*, op. cit., p. 185.

³⁴ Grigore Ionescu, op. cit., p. 263.

³⁵ Răzvan Theodorescu, *Arta românească...*, op. cit., p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ Expresia apare într-o cronică din 1752–1753, cf. *Ibid.*, p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Grigore Ionescu, op. cit., p. 335.

⁴¹ *Ibid.*, p. 347.

⁴² *Ibid.*

⁴³ M. C. [J.L. Carra] *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'etat actuel de ces deux Provinces*, Iassy (Paris), 1777, apud Nicolae Stoicescu, op. cit., p. 63.

factură populară, și deși în secolul al XVIII-lea începuse să se încetățenească obiceiul construcției după „prube”⁴⁴, indicațiile erau sumare și erau asigurate de beneficiar, nicidecum de un arhitect. Casa urbană românească a secolului al XVIII-lea și început de secol al XIX-lea aparține, așadar, arhitecturii vernaculare tradiționale. Chiar și pentru epocile mai vechi (secolul al XVII-lea), se pare că locuințele boierești erau de factură tradițională, rurală, un fapt dedus atât din mărturiile călătorilor, dar și din analiza ruinelor păstrate. „Planul și formele lor înfățișau, transpuse, bineînțeles, la o scară corespunzătoare, tipul cel mai evoluat al locuinței populare: o sală cu două sau trei încăperi, completată de o prispă largă, pe una, pe două sau chiar pe trei laturi din cele patru laturi ale sale. De tipul acesta au fost la început chiar și casele voievozilor”⁴⁵. În ceea ce privește populația din mediile modeste ale orașului, putem vorbi de case mici (țărănești), și chiar de numeroase bordeie⁴⁶.

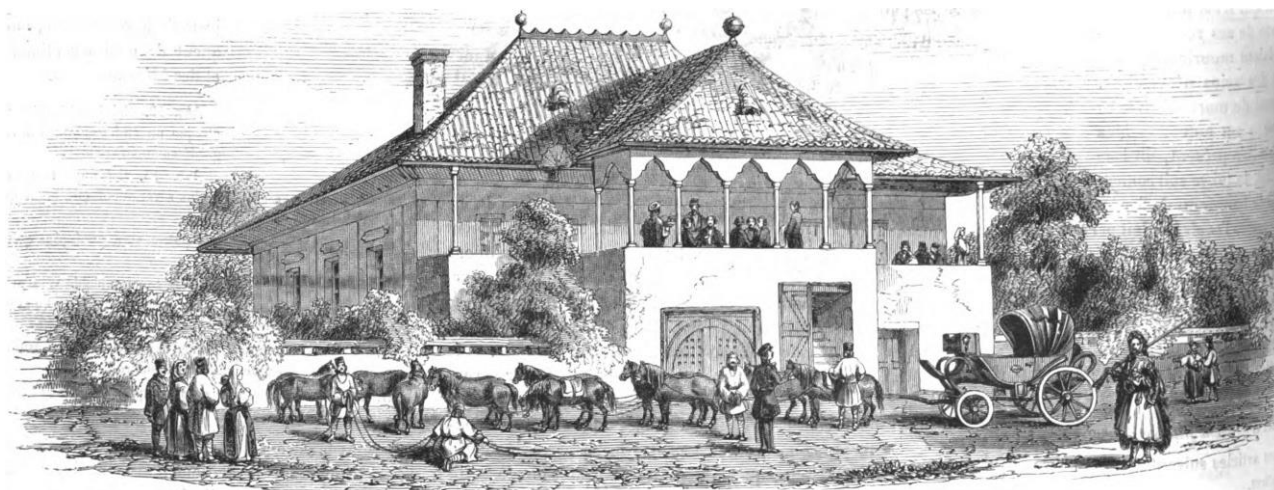


Fig. 1. *Un relais de poste en Moldo-Valachie*, gravură după un desen de Charles Doussault (cca. 1840), publicată în albumul *Voyage illustré dans les cinq parties du monde en 1846, 1847, 1848, 1849*.



Fig. 2. Stânga: Casa lui T. Constantinescu, din Jiblea (Vâlcea); tipologia înaltă, masivă, cu foișor deasupra gârliciului pivniței și scară exterioră (nu este vizibilă în această fotografie), cu stâlpi din lemn, acoperiș cu streșini mari.

Fotograf: arh. Alexandru Petit. Dreapta : Casă muntenească tradițională înaltă, foarte veche, din Mioveni (Argeș), cu două caturi, pridvor și acoperiș din șindrilă. Fotograf: etn. Paul Petrescu. Fotografii anii '50, colecție privată; au fost publicate în cartea *Arhitectura populară românească, regiunea Pitești* (F. Stănculescu. A. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl), 1958.

Casele urbane boierești sau ale târgoveților înstăriți aveau două caturi, reluând modelul caselor țărănești înalte (Fig. 2), specifice zonei de deal și submontane. Primul nivel era pivnița, adesea boltită, construită din piatră

⁴⁴ Termen folosit în epocă pentru „planuri”, cf. Mihai Ispir, *Tradițional și clasicism...*, op. cit., p. 185.

⁴⁵ Grigore Ionescu, op. cit., p. 138.

⁴⁶ Case săracioase, semi-îngropate în pământ, cu acoperiș de paie sau scoarță de copac. În secolul al XVII-lea, bordeiele erau foarte numeroase în București, păstrându-se și de-a lungul secolului al XVIII-lea și chiar al XIX-lea, pentru populația cea mai săracă a orașului, calicii. *Buletinul Societății române de geografie*, XLI, 1922, p. 201 apud Nicolae Stoicescu, op. cit., p. 81.

în secolul al XVII-lea, și piatră combinată cu cărămidă în secolul al XVIII-lea. Era semi-îngropată, în mediul rural folosită pentru provizii, în timp ce în mediul urban capătă ferestre (micuțe) și adăpostea atât pivnița, cât și camere pentru personalul din serviciul curții, coconi etc. Catul de sus, la fel ca în arhitectura tradițională balcanică, era rezervat apartamentelor stăpânilor. Putem vorbi de un parter supraînălțat pe un soclu monumental, sau chiar de un etaj, dacă gândim pivnița ca parter (referirile specialiștilor oscilează între aceste două denumiri). Accesul la acest nivel se făcea printr-o scară exterioară – element specific arhitecturii bizantine-otomane, protejată de acoperișul mare, care dădea fie în pridvor, fie în foișor, de unde se făcea intrarea în casă. Fațada cu foișor și scară era cel mai adesea fațada principală a casei, și era orientată, în mod tradițional spre sud, ignorând poziția față de stradă. Desigur că există exemple de construcții care nu respectă întru totul aceste reguli. Casele boierești erau construite cel mai adesea din cărămidă⁴⁷, sau piatră (bolovani de râu) combinată cu cărămidă – pentru pivniță, după tradiția bizantină, perpetuată de români, balcanici, turci. În schimb, casele mai modeste ale târgoveților puteau fi construite din paiantă (catul pentru locuit) sau varianta din *grădele* – împletitură de crengi de alun, lipită cu pământ galben. Astfel Zaharia Antinescu afirma că „pe la anul 1825” în mahalaua Sfinții Voievozi din Ploiești existau cinci case de zid, dintre care una era casa Hagi Prodan⁴⁸. Celelalte case erau din lemn/paiantă. Curțile erau împrejmuite cu ziduri mari de piatră, adăpostind în interior nu doar casa, ci și anexe, locuințele personalului curții, grădini etc.⁴⁹ Acesta este și motivul pentru care orașele erau întinse, dar aveau o densitate a populației mică.

Elementul arhitectonic cel mai expresiv al casei românești era **pridvorul/foișorul**, element intermediar între natură și mediul artificial, între spațiul intim și spațiul exterior, ce demonstrează comuniunea arhitecturii tradiționale românești cu mediul natural (Fig. 2). Era loc de primire a musafirilor, de adunare a familiei, de stat la taifas și priveală, de supraveghere munca desfășurată în curte, un element încărcat de lirism, de spirit meditativ⁵⁰. Putea avea o bancă pe toate laturile, pe care se puneau perne, pentru mai mult confort. Element pitoresc al arhitecturii tradiționale, pridvorul/foișorul a fost preluat până la nivelul reședințelor voievodale și domnești. În secolul al XVII-lea și al XVIII-lea întâlnim foișorul la marile edificii domnești, boierești și religioase: palatele lui Brâncoveanu, palatul domnesc de la Iași, conacul Pană Filipescu de la Filipești, palatul Drăghici Cantacuzino de la Măgureni, casa Cantacuzino-Pășcanu din Pășcani, conacul Roset-Balș din Pribești, Palatul Mitropoliei București, la mănăstiri, casele Măldărescu și Barbu Gănescu din Târgu-Jiu etc. „Arhitectura urbană românească autentică este produsul dezvoltării logice și estetice a arhitecturii românești cu pridvor”⁵¹. Pridvorul mai poartă și denumirea *cerdac/ceardac* – nume din limba turcă (*çardak*), de origine persană⁵². De obicei este lung cât toată fațada casei (sau poate o înconjoară pe două laturi) și nu foarte lat, așa cum vedem la casa Dobrescu din Ploiești (Fig. 3), și la multe case joase din București: la metocul mănăstirii Pasărea, la casa din str. Orzari nr. 63, casa din str. Traian 174, și altele demolate dar a căror imagine se păstrează în fotografiile vechi (pe str. Agricultorilor; lângă biserica

⁴⁷ În 1767, marele vornic Nicolae Dudescu angaja cinci cărămidari din Dudești pentru a face 100.000 de cărămizi *apud* Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 69; și François Recordon amintește de faptul că boierii au casele din cărămidă: F R [François Recordon], *Lettre sur la Valachie*, Paris, MDCCCXXI, cap. VII, p. 99; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 334.

⁴⁸ Zaharia Antinescu, *Autobiografia mea séu Un voiagiu în timp de 70 ani: prosa și poezia 1826-1896*, Stabilimentul grafic „Progresul”, Ploesci, 1896, p. 40.

⁴⁹ O mărturie frumoasă a organizării incintei caselor mari ne-o lasă Ion Ghica: „casele boierești aveau ziduri tari de cetate, în câte patru și șase cărămizi, cu odăi multe și mari, cu pivnițe adânci și boltite, cu beciuri și un rând de odăi deasupra, cu pod din streășină până-n streășină, grinzile erau ca urșii de pod de groase; la chereșteaua unei case mergea un parchet de pădure seculară întreg, (...) învelitoarea de șindrilă bătută pe șapte și pe nouă, înaltă aproape de ori cât casa, ca să nu ție zăpadă și ca să se poată scurge apa mai lesne.” Casele acestea aveau „scosuri în toate părțile și sacnasiu, fiecare odaie cu ferestre spre trei părți ale lumii; tavanul era de stejar, streășina de o jumătate de stânjin, ca să ție vara umbră, să o apere toamna și primăvara de ploi și iarna de viscol și de zăpadă; curtea era înconjurată de zid bolovănit, înalt, și gros, poartă cu boltă, cu două rânduri de uși de stejar ferecate, cu foișor deasupra, unde păzeau ziua și noaptea arnăuți; sub gang era o odaie pentru pazarghidean în timp de ciumă. Din pridvor, o galerie închisă ducea la biserică, căci fiecare casă mare avea biserică în curte, sau în corpul casei la un colț.” Incinta cu aspect fortificat avea în mijloc casa cu foișor/pridvor. De-a lungul zidurilor erau alinate dependențele: casele slujitorilor, grajduri, trăsuri, căruțe, fânăria, lemnăria, grădina, cuhnia boltită (coșul avea aspectul unei pâlpii). „Pe lângă grădină, o ulicioară ducea la țigănie: curte cu odăi unde locuiau șapte opt familii de țigani de vatră”. Ion Ghica, *Opere*, vol. II, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 304.

François Recordon amintește și el despre curtea cu ziduri solide, poarta bine păzită, incinta cu căsuțe și colibe pentru slujitori și robi. Casa boierească avea un etaj, relatează Recordon, deasupra unui parter care adăpostea apartamentele copiilor și servitorilor. Scara era exterioară, adăpostită de acoperișul prelungit, și ducea către un „peron” închis cu galerie (se referea la foișor), cu colonete de lemn pe care le considera „râu proporționate” (Recordon nu era obișnuit cu proporțiile arhitecturii populare românești, în care stâlpii de lemn ai pridvorului/foișorului sunt gracili, în contrast cu monumentalitatea clădirii). Galeria era înconjurată de o bancă, cu perne, pentru cei ce doreau să ia aer sau să privească. Cf. F R [François Recordon], *op. cit.*, cap. VII, p. 96.

⁵⁰ Constantin Joja, *Sensuri...*, *op. cit.*, p. 18; autorul găsește că arhitectura românească este lirică, cea occidentală epică, iar cea orientală senzuală.

⁵¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵² Însemna „patru arce”. Cf. Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 334.

Sf. Ecaterina; str. Maria Rosetti, nr. 9, Olari 43, pe Calea Floreasca, pe str. Viitorului, căsuța sediul Scânteia din 1932 – Fig. 4). Varianta cea mai simplă a fost căsuța cu prispă, de mahala, cu pălimar de lemn, sau fără pălimar (exemplu: Str. Călărași nr. 97, București), tipologie comună în secolele trecute.



Fig. 3. Casa Dobrescu din Ploiești (Muzeul „I.L. Caragiale”), cca. 1800, tipologia tradițională dezvoltată, comună mediului rural și urban, cu două caturi (pivniță și locuință la etaj), scară prin pridvor, pălimar din zid.



Fig. 4. Casă joasă modestă (de mahala), din București, cu pridvor parțial și pălimar din lemn. Aici a funcționat în 1932 redacția ziarului comunist *Scânteia* (cf. inscripției din pridvor). Fotografie cca. 1960, colecție privată.

La casa Melik și la casa memorială Nicolae Iorga de la Vălenii de Munte, remarcăm pridvoarele foarte generoase, late. În arhitectura țărănească, pridvorul avea pâlmarul din lemn, în vreme ce în mediul urban a fost realizat din zidărie, ori din paiantă tencuită. Pridvorul putea fi întâlnit în toată țara în arhitectura domestică, de la case modeste la palate domnești, fiind un element definitoriu pentru arhitectura tradițională. În schimb, rareori apărea la hanuri, și niciodată în arhitectura comercială⁵³. Foișorul este un element ușor diferite de pridvor, în sensul că are un plan mai degrabă pătrat decât dreptunghiular lung cum este pridvorul, realizând astfel un spațiu mai confortabil pentru a sta afară. Echivala cu un salon exterior. Adesea, casele aveau și pridvor și foișor (Fig. 5): casa din Șerban Vodă 33 și cea din Mircea Vodă 51 din București, casa lui Hagi Prodan, casa Barbu Gănescu din Târgu-Jiu, casa de oaspeți a conacului Bellu de la Urlați. Unele case aveau doar foișor (exemplu: casa de la Chiojdu, Buzău; casa de la Jiblea – Fig. 2 stânga). În veacul al XVIII-lea, la casele mari boierești, exista pe fațada opusă foișorului un alt foișor închis – cum vedem la casa lui Nicolae Iorga de la Văleni, sau o loggie venețiană (introdusă pentru prima dată în arhitectura brâncovenească). Ulterior, acel spațiu va fi înlocuit cu un sacnasiu. Cel mai adesea, pridvorul ascundea scara de acces în locuință. O altă variantă a fost aceea a scării alipite de foișor (casa Catargiu din Maia, casa din Chiojdu, casa Gănescu). Pridvorul și foișorul erau spații deschise, dar protejate de o prelungire a acoperișului. În secolul XIX și XX, multe dintre pridvoare și foișoare au fost închise cu geamlâc, devenind saloane (casa Ciuflea din Târgoviște, casa Melik, metocul mănăstirii Pasărea ș. a.).

La casa de târg, streășina era susținută de colonete sau stâlpi făcuți din lemn de esență tare⁵⁴ precum stejarul (la casa Hagi Prodan), părul, nucul. Stâlpii, element de structură al casei, erau înzestrați și cu valoare decorativă. De obicei, coloanele de lemn primeau mici capiteluri sculptate cu diverse motive, tratate mai frugal sau mai elaborat (Fig. 6): cu motive vegetale (casa din Șerban Vodă), ghirlande și volute (casa lui N. Iorga de la Văleni), spirale (casa Hagi Prodan, conacul Bellu de la Urlați, casa din Mircea Vodă), sau uneori doar schema geometrică a unui capitel, fără alte ornamente (casa Dobrescu – Fig. 13, metocul mănăstirii Pasărea). Elementul de legătură între stâlpi era sub formă de arc, făcut din zidărie (la casele boierești), din paiantă, sau mai rar din lemn – o variantă mai modestă (cum vedem la casa veche cu prispă din str. Traian 174, București). Aceste arce nu aveau un rol constructiv, de susținere, ci unul pur decorativ, pentru că stâlpii se continuau în sus, până la antablament, cu un alt stâlp ascuns. În secolul al XVII, în arhitectura aulică, se foloseau mult arcele în plin cintru. Stilul brâncovenesc a consacrat arcul trilobat, de sorginte orientală⁵⁵. În secolul al XVIII-lea, în arhitectura domestică au fost folosite exclusiv arcele orientale, cu variante infinit diversificate (polilobat, trilobat, în acoladă, sau recticurbiliniu), de la cele foarte elaborate (cum sunt arcele în acoladă de la casa pitarului Măldărescu din Târgu-Jiu) la unele simplificate, dar păstrând spiritul balcanic. Un tip de arcatură frecvent întâlnită este cea de la casa din Șerban Vodă 33, pe care o regăsim la mai multe locuințe (până în secolul al XX-lea), și inclusiv la edificii formale de mici dimensiuni (chioșcul de la mănăstirea Pantelimon, construit de Grigore II Ghica, biserica Bucur). Același tip de arc poate fi observat la fântâna din curtea moscheii Lalely din Istanbul⁵⁶. Alternanța concav-convex asigură acestui tip de arcatură o continuitate plăcută, blând sinusoidală.

Casa urbană de la cumpăna veacurilor XVIII–XIX era tencuită și văruiată în alb, ascunzându-și structura. „Nuditatea arhitecturală caracterizează arhitectura urbană românească, ca și pe cea țărănească, indiciu al unei lungi rafinări plastice a arhitecturii românești, moștenitoare și continuatoare a arhitecturii trace”⁵⁷. Monumentală prin înălțime și volumetria simplă pură, cu un acoperiș foarte înalt, masiv, păstrând un spirit arhaic, casa tradițională surprindea prin proporția colonetelor – acestea erau foarte subțiri și delicate. Marea simplitate

⁵³ Constantin Joja, *Sensuri...*, op. cit., p. 89.

⁵⁴ La casa mare, boierească sau domnească, stâlpii puteau fi din cărămidă sau piatră (element generalizat în arhitectura brâncovenească) cf. Grigore Ionescu, op. cit., p. 146.

⁵⁵ Exemple de arce de tip oriental – intră în arhitectura majoră încă din jurul anului 1600, cum observăm la pridvorul mănăstirii Sucevița, sau la Dragomirna. Răzvan Theodorescu, *Ottoman influence in the Romanian Art (1400-1800)*, in *Proceedings of the International Symposium on Islamic Civilisation in the Balkans*, Research Centre for Islamic History, Art and Culture IRCICA, Sofia, Istanbul, 2002, p. 125.

⁵⁶ Mihai Ispir, *Casa de târgoveți...*, op. cit., p. 27.

⁵⁷ Constantin Joja, *Sensuri...*, op. cit., p. 44.

a casei își găsea vibrația decorativă în accentul dat de stâlpi: grațioși, sculptați, închiși la culoare. Simplitatea maiestooasă, echilibrul vizual sunt expresiile unei îndelungi cizelări a arhitecturii românești, și o apropiere de arhitectura modernă. Deși arhitectura de lemn din perioadele mai străvechi nu s-a păstrat, este evident faptul că forma de la 1700–1800 era una arhaică, reluată de-a lungul secolelor, cu permanente șlefuiiri⁵⁸. „E o



Fig. 5. *Casă la București*, gravură după o fotografie de Carol Popp de Szatmari, publicată în *The Illustrated London News*, aprilie 1865.

realizare dincolo de clasicism, deși cu mijloacele clasicismului, dincolo de arhitectura majoră, deși realizând valori majore, dincolo de dimensiuni, realizând monumentalul în ciuda dimensiunilor mici”⁵⁹. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, târgoveții au aderat modei ornamentării pereților cu stuc, iar în sec. XX, practica a fost adoptată și de țărani (cu decoruri din tencuială). Arhitectura vernaculară românească urbană avea un puternic caracter autohton, original, și nu semăna cu cea bizantină, nici cu cea orientală, nici cu cea occidentală. În secolul al XIX-lea s-a renunțat la ea, în favoarea unei arhitecturi periferic-occidentale⁶⁰, dar în mediul rural a continuat cu mici schimbări până în plin veac XX.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.



Fig. 6. Stâlpi din lemn, terminați cu capiteli sculptate cu motive elaborate (volute, frunze stilizate, ghirlande, colțișori etc.).
Stânga: casa de târgoveț, str. Șerban Vodă 33, București. Centru: casa de târgoveț Hagi Prodan, Ploiești.
Dreapta: casa memorială N. Iorga, Vălenii de Munte.

Acoperișul casei, de dimensiuni impunătoare, era construit în 4 ape, acoperit cu șindrilă. Era înalt, și cu streșina foarte proeminentă. Deși podul avea dimensiuni foarte mari, nu era folosit⁶¹. Era construit cu măiestrie, rotunjit la colțuri, cu forme organice, cu o lucarnă. Marginea streșinii era finisată adesea decorativ, cu zimți, colți, ornamente ondulate etc. Tavanul streșinei și foișorului era cel mai adesea înfundat cu scândurele, și, mai rar, tencuit (exemplu: casa Dobrescu). La majoritatea caselor, cu prilejul reparațiilor făcute în decursul a două secole, acoperișul a fost micșorat, fiind astfel afectat aspectul inițial, proporțiile tipice. De asemenea, la majoritatea caselor, șita a fost înlocuită cu țiglă sau tablă. Proiectele actuale de restaurare readuc aspectul inițial al acoperișului (Hanul lui Manuc, biserica Bucur, casa Chiojdu, casa Hagi Prodan, Dobrescu etc.).

În cadrul fenomenului de aculturație din spațiul românesc al secolului al XVIII-lea, remarcăm faptul că pe formele arhitecturale tradiționale s-a suprapus un vocabular decorativ oriental musulman⁶², rezultând soluții interesante, surprinzătoare. Influența modelelor orientale a fost un fenomen complex, și impregnat inegal în societatea românească. Mult mai atașați moravurilor levantine au fost negustorii și boierii care dețineau funcții în aparatul administrativ. Populația urbană a fost așadar mai orientalizată, orașele mari fiind medii cosmopolite, dinamice, eteroclite. La capătul opus, țăranii au rămas relativ izolați de modelul otoman. Un element pitoresc oriental a fost **sacnasiul**⁶³ (cicmă sau cicmală), care înlocuia foișorul închis de la fațada posterioară a caselor boierești. Spațiu dedicat siestei, mobilat cu divane, sacnasiul era locul aromelor turcești: mirodenii, tutun, cafea (Fig. 7). Cuvânt de origine persană („încăperea regelui”), sacnasiul apare pentru prima dată în palatul de la Târgoviște refăcut de Brâncoveanu. Moravuri și elemente orientale pătrunseseră în rândurile elitei românești încă din a doua jumătate a veacului al XVII-lea. După 1750 a început însă imitarea mării boierimi de către clasa mijlocie, pe fondul strânselor relații comerciale cu lumea Otomană, balcanică. Sacnasiul a fost obiectul uneia dintre primele legi de urbanism din București: la începutul secolului al XIX-lea, problema cicmei este discutată în Divan, pentru că acest element arhitectonic protuberant pe fațada caselor făcea ca apa să picure în mijlocul podurilor (străzilor) degradându-le; în plus, umbreau alte case. În 1804 erau interzise sacnasiurile, iar în 1824 și 1826 s-a revenit cu întăriri⁶⁴. Interzicerea sacnasiunului, și recomandarea balconului a marcat schimbarea de viziune dinspre est spre vest. Întregul etaj construit în consolă, după modelul balcanic, sau scosurile de pe fațade (sacnasiuri, mușarabieuri⁶⁵ – Fig. 8) au fost abandonate în secolul al XIX-lea.

⁶¹ „Podurile mari nu sunt folosite niciodată, nici nu există scară pentru a urca în pod. Există un chepeng pentru acces, sau se poate urca în pod prin exterior, prin lucarnă, cu ajutorul unei scări foarte înalte care stă în spatele edificiului.” cf. F R [François Recordon], *op. cit.*, cap. VII, p. 99.

⁶² Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 224.

⁶³ Termenul vine din limba greacă (*sachnisi*), având o origine persană (*šahnišin*).

⁶⁴ Cezara Mucenic, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁵ Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 342.



Fig. 7. Interiorul casei Hagi Prodan, vedere din tindă spre sacnasiu.

În privința **planului casei**, observăm prevalența modelului de tip tradițional rural, dezvoltat: o sală centrală – mai mică, dreptunghiulară (tindă) în cazul caselor mai modeste sau pătrată mare (salon), în cazul caselor boierești. În dreapta și stânga acesteia, simetric, se desfășoară, de obicei, patru încăperi. Aceasta este dispoziția planimetrică cel mai frecvent întâlnită⁶⁶, existând însă și variațiuni. Opus intrării, în axul sălii centrale, în casele boierești, era plasat un foisor închis⁶⁷ sau o loggie de tip venețian (moștenire brâncovenească), care în a doua jumătate a veacului al XVIII era înlocuit cu o altă „scosură”: sacnasiul, răspândit și în rândurile micii boierimi și a negustorimii. Christine Reinhardt amintea și ea în 1806, faptul că „împărțea dinlăuntru este totdeauna aceeași: odăile sunt astfel așezate încât să dea toate într-o sală mare, aflată la mijloc”⁶⁸, că foisorul are cca. 6 mp, camera centrală 12–14 mp cu patru ferestre în spate spre grădină și

⁶⁶ Exemple: casa Hagi Prodan din Ploiești, casa de târgoveț din Serban Vodă 33, București ș.a. Și în secolul al XVII-lea întâlnim această organizare arhitecturală. Exemplu: casa domnească de la Cetățuia. Apartamentul domnesc era la etaj, accesul se făcea pe o scară exterioară, prin foisor. Apartamentul avea patru camere dispuse simetric la dreapta și la stânga sălii centrale cf. *Ibid.*, p. 75.

⁶⁷ Exemplu: casa Glogoveanu din Glogova, construită pe la 1770 cf. *Ibid.*, p. 334.

⁶⁸ Madame Reinhardt, *Une femme de diplomate. Lettres de Madame Reinhardt a sa mere (1789–1815)*, Paris, apud Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 63.

două spre foișor. Pe laturi erau cele patru-cinci camere, din care două dinspre stradă mai mari, pentru primire, și două din spate mai mici, pentru locuit⁶⁹. O altă mărturie este cea a lui Ion Ghica, plină de nostalgie: casele erau „mărețe, bine împărțite, bine aerate, călduroase iarna și răcoroase vara. Corpul principal se compunea din o sală mare, de colo până colo, cu odăi în dreapta și stânga, cu tinzi în cruci, cu care se comunica cu celelalte părți ale edificiului”⁷⁰. François Recordon scria în 1815 că din foișor se intra într-o anticameră care dădea într-un salon mai mare, golit de orice ornamente, și ale cărei ferestre dau spre stradă. Aceste două încăperi (hol și sufragerie) „împart casa în două apartamente cu mai multe camere, din care unul este ocupat de boier și celălalt de soția sa, împreună cu suita ei, copiii mici și doicile lor”⁷¹. În apartamentul boierului, mai mare ca dimensiuni, stătea și cafegiul, ciubucciul, grămăticul, feciorul de casă⁷². Această împărțire amintește de casele tradiționale turcești și balcanice, în care apartamentul bărbătesc se numește *selamlık* (în turcește) sau *androniki* (în grecește) iar cel feminin se numește *harem*, respectiv *gineceu*.

Și, ca să continuăm paralela cu locuințele tradiționale balcanice, mobilarea și decorația interioară erau de o mare simplitate, iar funcțiunea încăperilor era influențată de modelul turcesc. La fel ca în toată Asia (de la japonezi la turci) camera de locuit era spațiul în care se servea masa, se dormea, se primeau vizite, se rezolvau treburi administrative, se fuma – toate acestea de pe divan. După 1774, odată cu progresiva deschidere către vest, se va înregistra o evoluție spre funcțiunile încăperilor de tip european. Astfel, la începutul veacului al XIX-lea, putem vorbi de salon, de camera pentru servit masa⁷³ etc. Sub înrăurire orientală, sunt adoptate, la nivel de elită, băile de tip turcesc: în sec. XVII, apartamentele doamnei Ecaterina (soția lui Vasile Lupu) și ale coconilor, la curtea domnească de la Iași, erau dotate cu o baie superbă⁷⁴; conacul vornicului Ioan Sturdza, construit la mijlocul secolului al XVIII-lea, la Miclăușeni, avea hamam (urmele se văd și astăzi, în palatul construit la 1880). Se făceau și alte amenajări în sensul creșterii confortului: casa Dudesco, construită în secolul al XVII-lea, primea, într-o renovare substanțială din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea o cameră cu cadă de doage de stejar, pentru spălat rufe⁷⁵. Unele case făceau loc în bucătărie unor căzi de lemn, sau unor cotloane de zidărie pentru cazanul de fiert rufe, iar altele chiar mici încăperi transformate în sală pentru spălat (baie). Casa Bărbătescu, din satul Bărbătești (Oltenia), datând de la cumpăna veacurilor XVIII–XIX, avea un „cabinet de toaletă”, situat într-un mic turn cilindric, separat de casă, dar legat cu o galerie de la catul de sus⁷⁶. Astfel de dotare se găsea și la casa Maia (lângă București)⁷⁷, la Cornești, la cula de la Curțișoara, la conacul de la Golești etc. Totuși, păstrând proporțiile acestui fenomen, trebuie precizat faptul că acestea sunt cazuri rare.

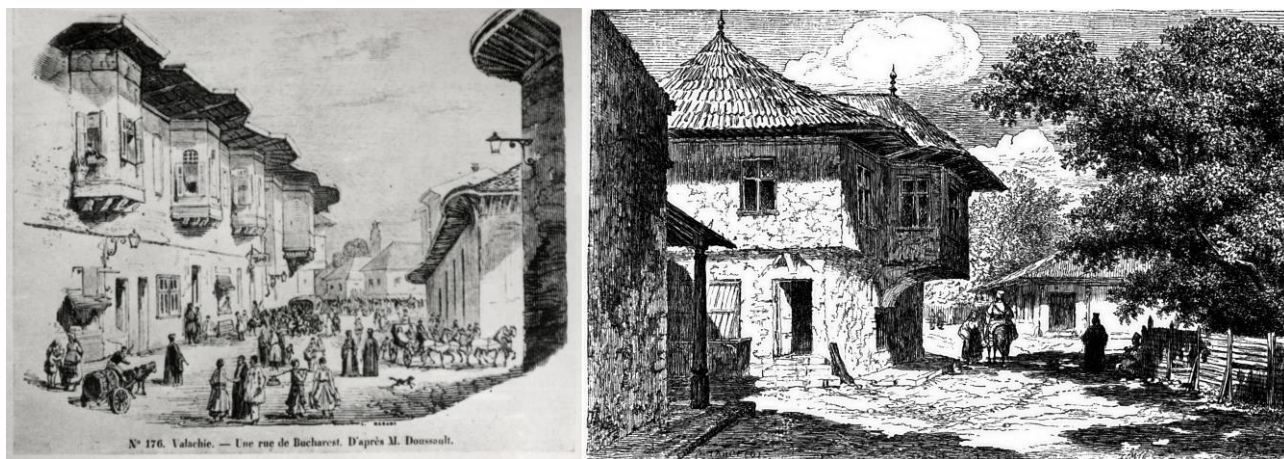


Fig. 8 Arhitectură de influență otomană, în București. Gravuri, după desene de: Charles Doussault, 1848 (stânga), Dieudonné August Lancelot, 1860 (dreapta).

⁶⁹ Dr. Caracaș, *Monografia sanitară a Țării Românești*, 1828 apud Cezara Mucenic, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰ Ion Ghica, *op. cit.*, p. 304.

⁷¹ F R [François Recordon], *op. cit.*, p. 97–98.

⁷² Irina Spirescu, *op. cit.*, p. 23.

⁷³ Cu toate că o cameră pentru luat masa este un concept occidental, cuvântul *sufragerie*, în limba română, are origini turcești: *sofra*, desemnează masa scundă pentru cină.

⁷⁴ Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁵ Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁶ Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 335.

⁷⁷ *Ibid.*

Pardoseala caselor era realizată fie din dușumea de lemn (la majoritatea caselor de târgoveți și de țărani înstăriți), fie din cărămidă – practică asociată caselor boierești (cum vedem la conacul de la Golești). Ion Ghica își amintea: „pardoseala sălilor și tinzilor era de cărămidă pusă pe muchii”⁷⁸. Este de remarcat faptul că și la casele mai mici, de târg, în pivnițe, pardoseala era tot de cărămidă. Exemple în acest sens sunt: casa Hagi Prodan, Ploiești; casa din Șerban Vodă 33, București, unde remarcăm faptul că de-a lungul pereților, este lăsat un spațiu de cca. 20 cm (umplut cu pietriș). Cărămizile sunt montate pe față în câmpul central, și pe muchie pe chenar. Casele mai modeste aveau pământ pe jos. **Tâmplăria** (uși și ferestre) era realizată din lemn. Ușile de intrare în casă sau în pridvor au model sculptat – două casete mari, cu romburi repetitive înscrise în pătrat (Fig. 8). De o mare frumusețe decorativă sunt porțile de la gârliciurile pivnițelor, așa cum apar acolo unde nu au fost înlocuite. Remarcăm în special porțile de la casa memorială Nicolae Iorga, din Vălenii de Munte și de la casa Hagi Prodan din Ploiești (Fig. 9). În ambele cazuri, bolțile solide realizate din lemn îmbinat cu măiestrie sunt încrustate cu zimți și cu motive solare tradiționale, sub formă de disc (rozeta cu zimți, floarea). Porțile sunt realizate sub forma unui grilaj, a unei țesături din lemn profilat, cu bumbi de metal la îmbinări, care asigură ventilarea pivniței; tot astfel erau porțile de la pivnițe la majoritatea caselor înstărite, din mediul urban sau rural (Fig. 10).

O altă componentă decorativă, executată din lemn, este ancadramentul menit să despartă vizual, spațiul deschis al sacnasiunului față de sala centrală a casei. La casa Hagi Prodan din Ploiești, acest cadru este realizat prin adăugarea de stâlpi atașați pereților laterali ai sălii, uniți printr-o grindă în partea de sus (Fig. 7). Aceste componente din lemn sunt frumos finisate, muchiile fiind profilate decorativ. Cele două unghiuri rezultate în partea superioară sunt marcate prin două panouri triunghiulare, arcuite, care umplu colțurile, având la capete două ornamente sculptate în lemn, adăugate ca terminații: dintr-o piesă centrală de desprind două apendice – un ciucur liber, și un mic ornament lipit de stâlpul de lemn, în torsată mărunță, terminat cu o frunzuliță dublă. Acest ancadrament prezintă și bumbi din metal. Unul din colțare este original, iar celălalt a fost refăcut. În privința ferestrelor, a crescut gradual folosirea sticlei, mai ales spre finalul secolului al XVIII-lea (cu precădere în rândul boierimii, și în mediul urban) și se va generaliza spre jumătatea secolului al XIX-lea. François Recordon menționa la începutul secolului al XIX-lea, în scrisorile sale, vorbind despre casele boierești, că în unele camere există sticlă la ferestre⁷⁹. Într-un anunț de vânzare a unei case, din „Curierul românesc” din 1846, proprietara – Vasilica Constantin – menționa în descriere atât numărul de camere, cât și finisajele decorative, importante pentru că măreau valoarea proprietății: odăile aveau uși din frasin cu lustru, și geam de cristal. Casa avea galerie cu geamlâc. Observăm că imobilul în cauză era deja înscris în moda de tip Occidental: locuința avea șase odăi sus, dintre care cinci zugrăvite și salonul cu pereții cu hârtie (tapet), avea o bucătărie franțuzească. Parterul avea patru odăi, cuhnie, „umblători”⁸⁰. Ferestre carioate de șprosuri și pridvoare închise cu geamlâc observăm și în primele fotografii panoramice ale orașului București (Angerer 1856, Szathmari 1866, Duschek 1874). De altfel, închiderea cu sticlă a vechilor pridvoare s-a practicat și în secolul al XIX-lea și în secolul XX (Fig. 10); metocul Mănăstirii Pasărea de pe str. Popa Rusu avea pridvorul deschis într-o fotografie din anii 1950, astăzi fiind închis cu sticlă; cerdacul casei Melik a fost închis cu sticlă, de asemenea. Tot pentru închiderea (parțială) a pridvoarelor s-a mai folosit, rar, sistemul *brise-soleil* (zăbrele – șipculițe paralele din lemn)⁸¹.

În casele românești din veacul al XVIII-lea, **pereții** erau tencuiți și văruiți, simplu, alb (spoiți). Această mare parcimonie de decoruri integrate pereților era unul dintre elementele caracteristice ale interioarelor fanariote. Totuși elemente decorative nu lipseau cu desăvârșire. Într-o încăpere de tip fanariot, putea fi expus pe perete un covor oriental, desene cu portretele sultanilor sau pașalelor, pipe, narghilele, pistoale, iatagane⁸². În mediul rural sau în casele mai modeste, în care proprietarii nu erau în situația de a adera la modele turcești, erau expuse scoarțe românești și vase de ceramică (la grindă). Desigur că icoanele erau o prezență firească pe pereții caselor românești.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ F R [François Recordon], *op. cit.*, p. 98.

⁸⁰ *Apud*. Cezara Mucenic, *op. cit.*, p. 17.

⁸¹ Sistem folosit mai degrabă la hanuri, sau la locuințele private ale musulmanilor din Dobrogea (exemplu: casa negustorului Mehmet Hagi Smail din Mangalia, cf. Constantin Joja, *Sensuri...*, *op. cit.*, p. 98). A fost introdus în arhitectura vernaculară românească pe filieră turcească. Tocmai de aceea, mai nimerit decât termenul franțuzesc *brise-soleil* ar fi cel turcesc - *muşarabie*.

⁸² Irina Spirescu, *op. cit.*, p. 23.



Fig. 9. Poarta de lemn de la gârliciul pivniței, plasată în soclul foișorului, cu ancadrament masiv, cu îmbinări măiestrite, și detalii decorative sculptate. Muzeul casa de târgoveț Hagi Prodan, Ploiești.



Fig. 10. Conacul boieresc Filofteia Ghiorghian, sec. XVIII, Vlădești (Vâlcea). Cerdacul generos a fost închis cu geamuri la începutul sec. XX (cca. 1907). Fotografie anii '50, colecție privată; a fost publicată în *Arhitectura populară...*
Fotografii: P. Petrescu și Paul Stahl.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea începeau să fie folosite în mod comun **stucaturile** ca decor mural. Ornamentarea în stuc este o tehnică artistică extrem de veche (încă din timpul Imperiului Part), dezvoltată în Orientul Mijlociu, pe teritoriul actualului Iran, folosită pentru a suplini lipsa pietrei din care să se realizeze ornamente sculptate⁸³. Stucul este realizat din var cu câlți⁸⁴, modelat pe loc, în matrițe, și aplicat pe suportul mural. În Țările Române, în sec. XVII-XVIII, ornamentele din stuc erau aplicate pe bolți și uneori pe pereți, în reședințele cele mai prestigioase⁸⁵. Unul dintre exemplele care a rămas înregistrat prin mărturiile laudative ale contemporanilor este casa înaltului dregător Drăghici Cantacuzino, de la Măgureni (Prahova) construită în jurul anului 1670. Zidurile interioare și bolțile erau decorate din abundență cu stucaturi și desene intercalate ce reproduceau rafinate ornamente vegetale și arabescuri de sorginte musulmană⁸⁶. Stilul brâncovenesc a adoptat decorația stucată, alături de pictura decorativă murală – la Potlogi, la biserica Fundenii Doamnei (ctitoria spătarului Mihai Cantacuzino), la cafazul scării bisericii domnești de la Târgoviște. Pereții erau împărțiți în panouri decorative delimitate de ancadramente dreptunghiulare din profile subțiri ornamentale, iar partea de sus drepte, arcuite sau curbilini. Câmpurile panourilor erau umplute după compoziții savante persano-turcești cu împletiri de grațioase motive florale și linii curbe moi. Fondul putea fi pictat⁸⁷. Observăm o asemănare între motivele decorative folosite în arhitectura civilă și cea bisericească. La palatul brâncovenesc de la Potlogi, în ciuda ruinării sale, s-au păstrat suficiente fragmente ornamentale, ca să dea mărturie despre nivelul artistic atins de arta decorației în stuc în acea epocă. Ancadramentele murale prezintă în centrul lor medalioane polilobate orientale (cartușe), cu motive fitomorfe. Golurile ușilor și ferestrelor erau bordate de chenare largi vegetale. La exterior, aceste ancadramente erau pictate cu împletituri florale fine, albastre. La biserica Fundenii Doamnei, zidită de Mihai Cantacuzino în 1699, ne aflăm în fața unui caz excepțional în arhitectura religioasă românească: o biserica ortodoxă decorată cu motive musulmane, ecou al rococo-ului constantinopolitan⁸⁸. De o mare delicatețe, acestea amintesc de vocabularul stilistic persan din miniaturi sau covoare prețioase, faianța sau mozaicurile turcești, din arta arabă. De altfel, sensibilitatea geometrică abstractă a ornamentației islamice se simte încă de la biserica mănăstirii Sfinții Trei Ierarhi din Iași, ctitoria domnitorului Vasile Lupu, din sec. XVII – ornamentație realizată în piatră. Pe fațada bisericii Fundenii Doamnei observăm arabescuri vegetale, vase cu flori, palate cu geamlâc, fântâni cu păuni și chiparoși. Cele trei exemple menționate (casa de la Măgureni, Potlogi și biserica Fundenii Doamnei) prezintă numeroase similitudini. Vocabularul ornamental este asemănător, de o mare finețe și grație. Putem lansa presupunerea că cele trei exemple menționate ar fi putut fi realizate de către același artizan⁸⁹, venit din imperiu. Rămânând în sfera mediului privilegiat, sugestii de ornamentații din stuc putem observa în gravura publicată în 1848 de Charles Doussault reprezentându-l pe consulul francez la București, A.E. Billecocq și în litografia lui Louis Dupré, reprezentându-l pe domnitorul Moldovei, Mihail Suțu. Așezat pe divan în ceea ce pare a fi poate un sacnasiu deschis sau o loggie cu stâlpișori plăți de piatră, pe care stau adosate semi-colonete, observăm ancadramentul ferestrei desfășurat în registru vertical: motivul florii în glastră, continuat de ornamente mărunte stilizate – ornamente atât de dragi otomanilor. În secolul al XVIII-lea, decorurile din stuc erau la mare modă și în vestul Europei, dar desigur într-o manieră diferită de cea orientală, în stilul baroc și rococo.

Spre finalul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, asistăm la o răspândire a stucaturilor⁹⁰, de la mediile înalte până în rândurile clasei medii, concomitent cu o folclorizare a modelelor. Preluate de meșteri populari români, itineranți⁹¹, s-a produs o îndepărtare de modelele inițiale, cu mijloace materiale și artistice mult mai modeste. Deși transpuse cu naivitate, departe de modelul erudit brâncovenesc, stucaturile din casele de boiernași și târgoveți demonstrează calități plastice și decorative. Stucaturile erau folosite atât în exterior, cât și în interior. În exterior se foloseau motive decorative vegetale și chiar zoomorfe (de influență orientală), dar și motive simple geometrice sau de factură neoclasică – o influență a artei vestice

⁸³ Andrew Petersen, *Dictionary of Islamic Architecture*, London, New York, Routledge, 1996, p. 267.

⁸⁴ Irina Spirescu, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁵ Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁸⁸ Răzvan Theodorescu, *Ottoman influence...*, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁹ Ștefan Balș, *Curtea brâncovenească din Potlogi*, București, 1968, p. 24.

⁹⁰ Cezara Mucenic, *op. cit.*, p. 33.

⁹¹ Del Chiaro scria: „Valahii [...] deprind ușor tot ce văd și nu e lucrare manuală pe care să n-o imite, fie de modă turcească fie după obiceiul nostru venețian” *apud* Ștefan Balș, *op. cit.*, p. 24.

(mulurile, pilaștri canelați, romburi). La casa Melik fațadele prezintă, la etaj, pilaștri canelați, cu capitel și bază simplă. Deasupra ferestrelor sunt plasate romburi încadrate în dreptunghiuri – este un ornament care a fost folosit îndelung în zona rurală, până în secolul XX. Tot pilaștri canelați decorau fațada din pridvor a casei de pe strada Olari, nr. 43, demolată în 1947, și a cărei fotografie s-a păstrat. Terminația lor era un element decorativ cu două mici spirale (vag ionic, ca stil) și o palmetă din frunze stilizate. La aceeași casă, stucaturi fine decorau și zona de deasupra stâlpilor. Aceeași zonă apare decorată cu stucaturi și la casa din Mircea Vodă nr. 51 (demolată în 1986–1987), așa cum apar în fotografiile din anii '50, păstrate la Biblioteca Academiei Române. Casa din str. Orzari nr. 33 prezintă doar un decor geometric alcătuit din trei cercuri concentrice, simple, și plasat în aceeași zonă dintre arcade. La cula veche din Măldărești remarcăm stucaturile făcute pe plafonul pridvorului: chenare profilate, și medalioane centrale cu ornamente florale. Decorul de stucatură a fost adăugat în jurul anului 1826. Expresivă este stucatura casei „cu blazoane” din Chiojdu, Buzău, construită în 1760, care a primit decorurile în 1823, așa cum apare inscripționat, tot în stuc, deasupra intrării, în foișor. Pe parmalăcul foișorului, într-un chenar general din profile cu dințișori, sunt plasate medalioane realizate din profile, cu ornamente florale în centru – de aici numele de casa cu blazoane. Deasupra ferestrelor a fost plasat câte un profil ce formează un arc în acoladă, fals. Ferestrele sunt apropiate, două câte două, iar panoul triunghiular dintre cele două acolade este umplut cu arabescuri vegetale. În colțurile casei, în partea de sus, sub acoperiș, este plasat oblic câte un vrej cu spirale de frunzulițe. În interior, decorația din stucatură este plasată pe tavan și pe pereți. Tavanul prezintă ancadrame de profiluri, cu motive florale în colțuri. Frunze alungite și elegant curbate, cu câte o floare în centru umplu medalioanele centrale. Pe pereți, cornișa este marcată de jur împrejurul încăperilor de un profil lat, pregnant, întrerupt în dreptul îmbinărilor de câte o frunză stilizată, arcuită, căzând peste profil. Ferestrele sunt decorate cu ancadrame pe trei laturi – laterale și partea superioară. În laterale, profile drepte, canelate, se termină în partea de jos cu câte o frunzuliță arcuită spre exterior, iar în partea de sus, fie cu o altă frunzuliță peste cornișă (în tindă) fie cu spirale elegante terminate cu frunze (în cameră). Aceste arabescuri vegetale formează un arc decorativ deasupra ferestrelor, amintind evident de acoladele orientale. La casa de oaspeți de la conacul Bellu din Urlați, ridicată la mijlocul veacului al XIX-lea, putem admira încă motivele fitomorfe și zoomorfe păstrate pe antablamentul pridvorului și foișorului, realizate în stuc alb, în vreme ce stucaturile de pe peretele casei – plasate deasupra golurilor de ferestre și uși – sunt bicolore, pictate în nuanțe de bej. Stucaturile de pe pridvor reprezintă teme diverse alternate (vaza cu flori, pasărea și un mic vrej cu o floare plasat la elementele de colț), realizate expresiv, în vreme ce ornamentele de pe fațada casei sunt repetitive și reprezintă un element clasic, mult simplificat și supradimensionat, așadar mai puțin reușit din punct de vedere decorativ, artistic.

Exemple exuberante vedem la două case-muzeu din Ploiești: casa Dobrescu și casa Prodan. La cea dintâi, decorul exterior este pitoresc, divers și de o mare fantezie: toate fațadele sunt împărțite de pilaștri subțiri, fini, cu trei caneluri, iar în partea de sus cu schema unui capitel pe care este plasat un ciucure (Fig. 11); sub ferestre, dar și pe parapetul de zid al pridvorului, panouri dreptunghiulare cu colțurile rotunjite expun o pleiadă de modele expresive (Fig. 12). Pe antablament, fiecare spațiu de deasupra colonetelor a primit un decor arabesc stucat (Fig. 3). Cornișa de sub streșină este zimțată, iar în colțurile pridvorului sunt plasate două măști grotești (Fig. 13). În pridvor, fațada casei are aceiași pilaștri (cu un mic motiv vegetal pe capitel), tavanul tencuit are medalioane, iar deasupra ușii sunt plasați doi grifoni, mai degrabă gingași decât monstruoși (Fig. 12 sus) – elemente arhaice cu rol inițial apotropaic (la fel precum măștile de la pridvor), dar a căror semnificație s-a pierdut, având în veacul XIX doar rol decorativ. Tavanul pridvorului prezintă un chenar general din două profile alăturate, medalioane dublate și rozete în formă de elice cu o floare micuță în centru. Stucatura este toată albă, pe zidăria tot albă. În interior, stucaturile sunt simple, plasate pe tavane și sobe. În tindă, un mare chenar dreptunghiular, din profile duble, delimitează tavanul de srafa rotunjită. Profilele sunt masive, pregnante, cu câte o frunză în cele patru colțuri. Trei medalioane-rozete încap în el. Cercul este realizat din profil, iar în mijloc apare câte o floare (Fig. 14 stânga sus). Cea din medalionul central este naturalist redată, o floare cu cinci petale, și patru frunze dispuse în jur, în formă de cruce. Toate prezintă nervuri prin incizare. Medalioanele periferice au câte o rozetă, cu petale în elice, și o mică floare în centru (din care pornesc lustrele). Și în celelalte încăperi există același chenar general, dublu, iar în mijloc medalionul rotund decorativ, cu chenar dublu de asemenea, marchează locul lustrei. Fiecare încăpere prezintă alt motiv decorativ în centru plafonului, toate fiind din sfera arabescurilor, a motivelor orientale tip rumî – puternic abstractizate: fie o mulinetă din vrejuri spiralate (Fig. 14 jos), fie un motiv solar, din meandre rotunjite, fie un motiv rombic (Fig. 14 dreapta sus), terminat la colțuri cu ciucuri vegetali, iar din centrul laturilor rombului se desprind tulpinițe unduioase cu câte o frunză în capăt. Sobe monumentale prezintă motive ornamentale împrumutate din registrul arhitectural: pilaștri cu caneluri, și sugestii de capiteluri, arhitravă cu creneluri aparente etc (Fig. 22).

Al doilea exemplu ploieștean - casa din mahalaua Sfinții Voievozi, fusese construită pe la 1785 de către un negustor local, într-un stil tipic regiunii de deal a Prahovei. Trecea, ca zestre, în primii ani ai secolului al XIX-lea, Mariei (Marița/Uța) la căsătoria cu Ivan Prodan, „sârb meseriaș” – de fapt bulgar, cu meseria de căldărar (prelucra arama) – venit de la sudul Dunării. La finalul secolului al XVIII-lea, din cauza persecuțiile otomane, numeroși bulgari (meșteșugari, negustori etc) au venit în Țara Românească. Ivan Prodan, ajuns vătaf de căldărari, întreprindea în 1823–1824 un pelerinaj la Ierusalim, câștigându-și astfel titulatura de hagi. Din această călătorie, aducea o serie de obiecte religioase, din care amintim icoana cea mare pe pânză, de pe peretele sufrageriei, și un sfeșnic din lemn păstrat până astăzi. După această călătorie, cu ocazia, probabil, a unei renovări a casei, prosperul comerciant înzesta casa cu decoruri din stuc, la exterior policrome, și la interior albe. Ornamentația exterioară se păstrase albă, dar sub straturile succesive de var a fost găsit finisajul original, cu ocru, cărămiziu și verde-gri, și a fost refăcută policromat. Ornamentele de pe fațade sunt compuse doar în jurul ferestrelor, și sunt asemănătoare cu cele din interiorul casei: două profile laterale, groase, cu mici frunze care marchează baza și mijlocul, se unesc în partea de sus cu arabescuri vegetale care au în centru o floare mare (Fig. 15). Din cornișa profilată și colorată, coboară între ferestre câte trei ciucuri grupați. Deasupra ușii, la fel ca în cazul casei Dobrescu, observăm două animale fantastice, policrome, redată cu stângăcie. Grifonii au aripi iar partea posterioară a corpului se termină cu spirale de frunze care pot sugera picioarele și coada (o soluție decorativă ce amintește de stilizările rumi). Observăm faptul că, deși există similitudini între stucaturile de la cele două case din Ploiești, ornamentația de la casa lui Hagi Prodan este un pic mai masivă, supradimensionată, mai naivă. Și la casa Dobrescu vrejurile și vasele cu flori sunt mari și fruste, dar păsările sunt redată cu mai multă delicatețe. Elementele ruralizate, tehnica mai puțin savantă nu împieteză asupra calităților plastice și decorative ale ornamentației cu stuc din exemplele redată mai sus. Arhitectura domestică, cu pronunțatul ei caracter autohton, a împrumutat din experiența



Fig. 11. Detalii decorative pe fațada laterală dreaptă a casei Dobrescu, Ploiești: pilaștri aparenți, medalion cu motive avimorfe realizate din stuc.



Fig. 12. Detalii ale decorului din stuc de pe pereții exteriori ai casei Dobrescu. Sus: grifoni cu limba scoasă, plasați în pridvor, deasupra ușii de intrare. Desenul este savuros. Jos: medalioane decorative de pe parmalâcul de zid al pridvorului și de pe fațadele laterale ale casei, sub ferestre. Cele patru teme ale medalioanelor alternează. Remarcăm expresivitatea formelor, delicatețea redării păsărilor și liniile grațioase ale arabescurilor vegetale.



Fig. 13. Detaliu decorativ pe timpanele de colț ale antablamentului pridvorului: măști grotești antropomorfe, din stuc. Casa Dobrescu.



Fig. 14. Detalii decorative de pe plafoanele interioare. Casa Dobrescu.

mereu sporită a artei populare⁹². Pereții interiori ai casei Prodan prezintă un decor stucat bogat: în sacnasiu vedem o mică cornișă profilată, cu câte o frunză trilobată plasată pe unghiul pereților. Fiecareia dintre cele patru ferestre ale absidei poligonale îi corespunde pe timpan un ornament mare, care umple complet spațiul dintre fereastră și tavan (Fig. 16). Este vorba de motivul vasului cu flori: din glastra centrală, cu două mânere, pornesc două vrejuri mari, în laterale, terminate cu câte trei frunze, amintind de frunzele de acant, dar realizate în manieră naivă. Pe fiecare vrej stă câte o pasăre mică. În mijloc o floare cu patru petale este plasată la îmbinarea celor două vrejuri, și o frunzuliță alungită, răsare în sus, având deasupra o altă floare, cu cinci petale. Elementul vegetal este mare, supradimensionat, în timp ce păsările sunt mici, aproape miniaturale – este vorba de o stângăcie legată de proporționarea motivelor decorative. Pe laterale, există un chenar dreptunghiular alungit pe verticală, umplut cu frunze ce se arcuiesc succesiv în dreapta sau stânga, formând un traseu sinusoidal. În partea stângă, ultima fereastră are în lateral un profil terminat cu melc, singurul de acest fel din sacnasiu, și asemănător cu cele din camere.

⁹² Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 346.



Fig. 15. Casa hagi Prodan, Ploiești. Detaliu fațadă pridvor: ferestre cu ancadrament decorativ din stuc policrom, cornișă cu ciucuri din stuc.

Tinda prezintă în jurul ușilor chenare ca cele din sacnasiu, cu spirale vegetale. Deasupra ușilor, până la cornișa tavanului, sunt plasate motive zoomorfe, redată într-o manieră narturalistă, identice pe peretele din stânga și pe cel din dreapta (Fig. 17). Deasupra uneia din uși sunt păsări de curte (cocoșul și găina cu pui mici) și deasupra celeilalte uși sunt păsări exotice: păuni față în față. În sufragerie și în dormitorul mare, cele patru ferestre au în părțile laterale, pe verticală, câte un profil lat cu două caneluri, terminate în partea de jos cu câte o spirală-melc (Fig. 22, stânga). Pe lungime, mijlocul profilului este marcat de o frunză. Deasupra ferestrelor, în centru se află o jumătate de disc de floarea-soarelui, și câte două arce (în formă de potcoavă terminate cu melci mici) în stânga și dreapta, cu frunzulițe printre ele. Ornamentele nu sunt plasate perfect simetric față de axa centrală, fapt ce contribuie la aspectul naiv și pitoresc. Ușa are un alt ancadrament: două vrejuri în S terminate cu frunzulițe, iar deasupra un medalion decorativ terminat printr-un arc în acoladă, cu o floare în câmpul central. Toate stucaturile prezintă detalii redată prin incizare: nervurile frunzelor, penajul decorativ al păsărilor. Redarea ornamentelor fitomorfe și zoomorfe inspirate de mediul proxim este narturalistă – păsările de curte, florile de câmp, în timp ce motivele clasice vegetale și păsările exotice sunt schematizate mai puternic. Acest fapt denotă cunoașterea aproximativă a modelelor împrumutate, spre deosebire de flora și fauna direct observate în proximitate, dar și experiența redusă în stilizare a motivelor de inspirație locală și constituie un indiciu pentru originea locală, populară a meșterilor. Soclul celor două sobe din sufragerie și dormitor sunt de asemenea împodobite cu stuc, prezentând ciucuri, și amintind de prețiozitatea și somptuozitatea textilelor orientale (cuverturi, draperii) terminate cu franjuri. La sufragerie, soba are marginea cu ciucuri alternați cu romburi, în timp ce la dormitor, ciucurii sunt mai lungi, și uniți printr-o ghirlandă drapată, de mici dimensiuni (Fig. 22, stânga). Aici, inspirația textilă este și mai evidentă. Corespondența stilistică între exemplele date mai sus este evidentă, ca vocabular ornamental, ca manieră de lucru, ca nivel de realizare artistică. Ancadramentele ferestrelor de la Chiojdu și cele de la casa Prodan din



Fig. 16. Decor din stuc pe pereții sacnasiului, casa Hagi Prodan: glastre cu flori, frunze în arabesc și păsări; ancadrament lateral.



Fig. 17. Decor din stuc pe pereții tinzii, deasupra ușilor, casa Hagi Prodan.
Sus: păuni. Jos: cocoș, găină și pui.

Ploiești sunt foarte asemănătoare. Toate au fost realizate în aceeași perioadă, în deceniul al treilea și al patrulea din secolul al XIX-lea. Dar remarcăm că fiecare model în parte este unic, era creat personalizat de către artizani, ținând seama de datele spațiului, dimensiuni, goluri, proporții, probabil și de gustul beneficiarilor. Combinațiile și variantele realizate din elementele decorative de bază puteau fi infinite. La începutul secolului al XIX-lea, stucaturile ajungeau să fie folosite excesiv în interioare, mai ales în cazul caselor boierești. Odată cu răspândirea gustului pentru interioare de tip occidental, stucaturile au fost înlocuite, gradual, cu picturi decorative care înfrumusețau saloanele burgheze, cu scene galante, mitologice sau alegorice (beigneuse, nimfe, Diana, Marte, Venus, Junona etc.⁹³), colonade *trompe-l'œil* și chiar cu peisaje sau portrete în mărime naturală⁹⁴. La începutul secolului al XIX-lea, tapetul era aproape necunoscut⁹⁵ în spațiul românesc, existând totuși o mărturie în acest sens: Constantin Brăiloiu comanda, în 1824, „pânză de cea zugrăvită ca o materie”⁹⁶.

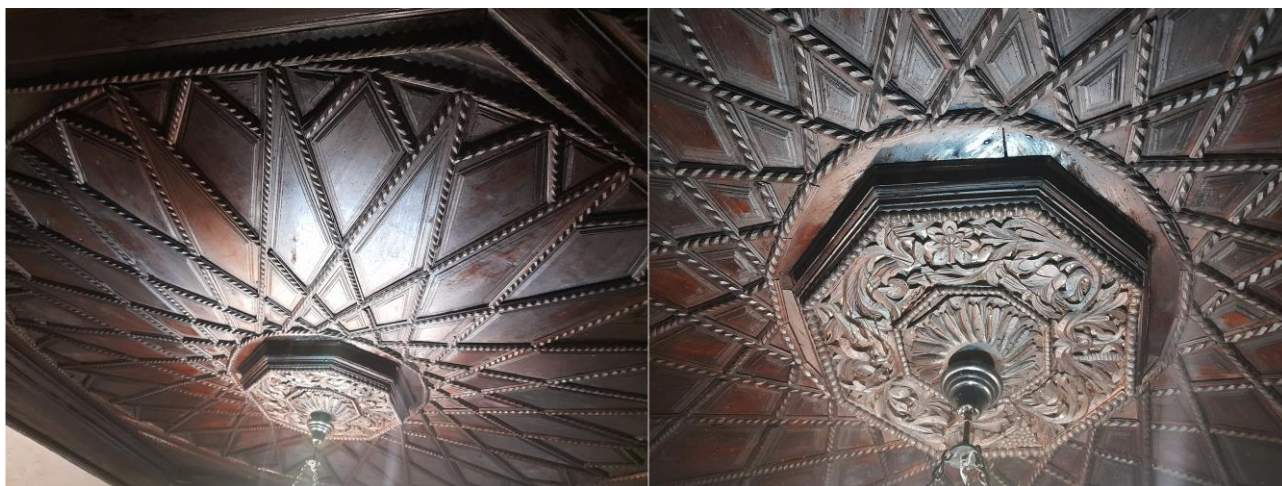


Fig. 18. Plafonul din lemn sculptat, din sufrageria casei Hagi Prodan, realizat în Bulgaria, la Tryavna.

În privința tratării **plafanelor**, exemplele din perioada 1750–1850 sunt diverse: de la modelul țăranesc cu grinzi aparente și înfundat cu scândurele ulucite, la tavanul tencuit și zugrăvit în alb – fie simplu, fie decorat cu ornamente din stuc, până la modelele din lemn de tradiție otomană-balcanică, decorate fie mai simplu cu șipci, fie în cel mai fastuos mod: cu elemente sculptate în lemn, cu folie metalică aurie, și chiar cu picturi. După 1775, odată cu intensificarea comerțului, cantitatea și varietatea de mărfuri aduse de la sud de Dunăre a crescut simțitor. Comercianți din toate provinciile balcanice ale Imperiului Otoman vizitau târgurile și orașele românești, și chiar se stabileau în ele. Acesta a fost și cazul lui Ivan Hagi Prodan. Într-unul din numeroasele sale drumuri în zona cupriferă a Bulgariei, pentru aprovizionarea cu materia primă, acesta achiziționa pentru sufrageria casei sale un superb plafon sculptat (Fig. 18), operă a meșterilor școlii din Tryavna⁹⁷. Forma centrală este de disc, înscris într-un octogon, înscris la rândul său într-un pătrat. Modelul este unul solar. În centrul plafonului există o rozetă octogonală, cu o înălțime de aprox. 20 cm, astfel încât iese din planul tavanului. Rozeta este decorată în tehnica reliefului plat, cu motive vegetale: crenguța înfrunzită ce se ondulează, la fel ca pe rama icoanei și pe rama dulapului din încăpere. Distingem frunze diferite, flori orientale și fructe. Fondul este din folie metalică aurie. Din centru pornesc spre margini șipci sculptate cu motivul funiei, într-o geometrie savantă, formând raze rombice mărunte în centru și tot mai alungite spre olnițe. Observăm asemănarea între tavanul din casa lui Hagi Prodan, și cele din Muzeul etnografic de sculptură în lemn din casa negustorului Hristo Daskalov (construită în 1804) din Tryavna. Acest tip de plafon oriental purta la noi denumirea de bagdadie orientală. Termenul vine din limba turcă – *bağdadi*, și desemnează o tipologie de tavane tradiționale turcești decorate prin pictură (tehnică numită și

⁹³ Adrian-Silvan Ionescu, *Mode de tranziție...*, op. cit., p. 66.

⁹⁴ Petre Oprea, op. cit., p. 10.

⁹⁵ Mioara Ioniță, *Țara Românească văzută de un călător elvețian la 1858*, în *Arhiva, supliment de istorie a ziarului Cotidianul*, nr. 7 (50)/26 iulie 1996, p. 2.

⁹⁶ Nicolae Iorga, *Scrisori de boieri și negustori olteni și munteni către casa de negoț Sibiană Hagi Pop*, București, 1906, p. 70.

⁹⁷ În acest oraș s-a dezvoltat (cca. 1700) cel mai vechi și renumit centru artistic din Bulgaria, specializat în arta lemnului. „Caracteristica meșterilor din Tryavna era realizarea unei sculpturi plate, cu decupaj pe un fond auriu, iar motivele utilizate erau de natură vegetală (frunze de acant, de stejar, frunze în formă de săgeată); pentru rozete se foloseau ornamente cu păsări, lei, grifoni, câprioare, șerpi, foarte rar apărea figura umană, prezentă după 1844”. Cf. Irina Spirescu, op. cit., p. 60.

lattage), nu cu decorațiuni din lemn sculptat.⁹⁸ Este așadar o preluare greșită a termenului, dar împământenită astfel. Tehnica tavanului din sufrageria lui Hagi Prodan este cea a lemnului îmbinat, când bucățele de lemn în romb, stea sunt îmbinate pentru a crea modelele tipice turcești⁹⁹. Tavanul din tindă este acoperit cu scândurele longitudinale, iar tavanul sacnasiului este plat, acoperit complet cu lemn și decorat cu un caroiaj de șipci (Fig. 7). Deși este mult mai modest decât cel al sufrageriei, se înscrie de asemenea în tipologia plafoanelor tradiționale balcanice, de tradiție otomană. Acest tip de plafon este adesea întâlnit atât în Bulgaria, cât și în Turcia. Un model foarte asemănător există la casa de târgoveț de pe str. Șerban Vodă nr. 33, din București. Dar acesta este un exemplu mai calitativ decât corespondentul său din sacnasiul de la Ploiești. Plafonul casei de pe strada Șerban Vodă are scafe monumentale, din lemn, și întreg câmpul central este ocupat de un caroiaj (orientat în romburi, nu paralel cu pereții) din șipci frumos profilate. Deși concepția decorativă este una simplă (lipsită de orice alt ornament), execuția este mai calitativă. Aceste două plafoane au fost executate de către meșteri locali, în Țara Românească.

În privința plafoanelor din lemn sculptat, cele mai elaborate exemple pe care le cunoaștem au fost cele de la casa Romanit (actualul Muzeul al Colecțiilor de Artă). Construită la începutul secolului al XIX-lea, după dispoziția planimetrică tipică în epocă pentru casele mari boierești, casa a suferit modificări substanțiale, când au fost adăugate încă două corpuri (formând un U), iar fațada a fost refăcută în stil neoclasic. Cele cinci tavane decorative, originale, au rămas pe poziția lor până în 1954, când au fost eliminate, iar mărturia lor există în fotografiile lui Costantin Joja¹⁰⁰. În cazul casei Romanit, plafoanele din lemn sculptat erau combinate cu scafe de zidărie, pictate, soluție decorativă a unui stil otoman infuzat de elemente baroce sau rococo occidentale. Unul dintre plafoane avea forma pătrată, cu un disc înscris în pătrat, și o stalactită sculptată în centru – decor de concepție turcească (Fig. 19). Porțiunea rămasă înafara discului era tratată extrem de minuțios, baroc, compact, cu o împletire aproape neinteligibilă de vrejuri vegetale, într-atât de bogat este sculptată. Prin contrast, marele disc central este foarte simplu, cu marginea ondulându-se într-un model care amintește de arcaturile foișoarelor, și cu raze din șipci sculptate (model de frânghie). Era o evocare solară. Rozeta centrală, rotundă și coborând mult din tavan este alcătuită din cercuri concentrice de vegetație sculptată, mărunță, la fel ca la colțurile plafonului. Scafele prezentau succesiuni de profile, unele pictate cu floricele mărunte, alternate cu altele abstracte (modelul de funie redat prin pictură) ce delimitau două frize (Fig. 20). Friza de sus reprezenta un peisaj continuu, ce evoca Istanbulul: chiparoșii, Bosforul pe care plutesc caiace cu mai multe rame, și palate imaginate cu două caturi, cu scosuri, cu galerii de coloane, cu toate detaliile redată (coloane cu baze și capiteluri; ornamente pictate în jurul ferestrelor, geamlâc etc). Pe o altă latură a camerei, friza arăta un peisaj natural, cu apă, lebede, un pod. De jur împrejur erau redată cu mare finețe dealuri și copaci diverși (stejari, plop, chiparoși). Pe fiecare latură erau reprezentate diverse arhitecturi, unele fanteziste, unele mai credibile. Friza de jos avea pictate complicate ghirlande și *rinceaux*-uri de tip baroc/rococo, redată cu multă măiestrie. Era redată și umbra acestor ghirlande, realizând un frumos efect de *trompe-l'œil*. În centrul fiecărei laturi se forma câte un medalion, în care era redat tot câte un peisaj, cu arhitecturi balcanice (redată într-o perspectivă exagerată) și grădini de tip franțuzesc.

Plafonul unei alte încăperi era octogonal (Fig. 21 sus), înscris tot în pătrat, și era realizat în altă tehnică a sculpturii în lemn. Colțurile aveau vrejuri foarte fine vegetale, grațios întoarse (frunze de acant). Centrul avea un model stelat, realizat din romburi, prin îmbinări geometrice, și amintește foarte bine de tavanele turcești. Romburile exterioare prezentau motive sculptate, simetrice: câte două vrejuri, prinse buchet, arcuite. Romburile interioare aveau sculpturi tot vegetale, din păcate greu inteligibile din fotografiile realizate în anii '50. Rozeta, de data aceasta plată, era sculptată cu motivul potcoavei și cu frunze, cu o mică stalactită în centru, suport pentru lustră. Bordurile erau late și pictate cu floricele mărunte ce urmăreau un vrej sinusoidal, iar scafele prezentau alte *rinceaux*-uri și ghirlande, medalioane mărunte cu păsări (friza de sus), medalioane ovale cu peisaje (friza de jos). Al treilea plafon era mai simplu, și a fost probabil plasat într-un hol, pentru că fotografia lasă să se ghicească forma dreptunghiulară, puternic alungită (este un detaliu, din păcate nu vedem ansamblul – Fig. 21 jos). Acest al treilea tavan este plat, cu mici chenare din șipci. În centru era decorat cu o mică rozetă ovală, sculptată cu floricele și frunze. În dreapta și stânga ei apăreau două romburi plate, sculptate tot la fel (foarte minuțios și compact). Tot câmpul rămas avea șipci simple. Pe două laturi lângă rozetă, șipcile repetau concentric romburile sculptate. Pe celelalte două direcții, din rozetă porneau raze lungi și simple. La tavanele de tip bulgăresc și turcesc, observăm prevalența unor compoziții puternic centrate, în care elementele decorative converg. De aceea motivele dominante erau de tip solar, sau stelat. Aceste plafoane sunt foarte încărcate, vizual. Dar ambianța unei camere mobilată

⁹⁸ M. Korumaz, A. Gulec Korumaz, *Documentation of Traditional Wooden Ceiling in Traditional Turkish Architecture with Photogrammetric Method*, 22nd CIPA Symposium, 11–15 octombrie, 2009, Kyoto, Japonia, p. 3.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Constantin Joja, *Despre spațiul interior...*, op. cit., p. 59–72. Descrierile mele sunt date pe baza acestor fotografii.

oriental este una echilibrată datorită mobilierului redus. „La popoarele obișnuite să utilizeze foarte puțin mobilier în interiorul camerei, cum sunt cele din Balcani până în Japonia, fie că dulapurile sunt ascunse în pereți, fie că scaunele, mesele și paturile lipsesc sau sunt foarte joase, plafoanele constituiau elementul care dădea spațiului interior valoare, strălucire și expresie.”¹⁰¹. Constantin Joja lansează ipoteza că tavanele din lemn sculptat erau, la origine, parte a arhitecturii bizantine de lemn, preluată și dezvoltată de turci și balcanici. Casa Melik din București are de asemenea tavane din lemn extrem de frumoase, dar pe o concepție diferită de cea de la Ploiești (Tryavna) sau casa Romanit. Plafoanele sunt împărțite în trei zone mari, cât toată lățimea încăperii, și fiecare porțiune în parte este acoperită de o rețea de arabescuri subțiri, din lemn sculptat. Compoziția este de tip câmp continuu, fără o centrare a ornamentelor. De la biserica Fundenii Doamnei până la plafoanele pictate de la casa Romanit, epoca fanariotă realiza un arc peste timp al influențelor orientale, asimilate remarcabil în arta românească.

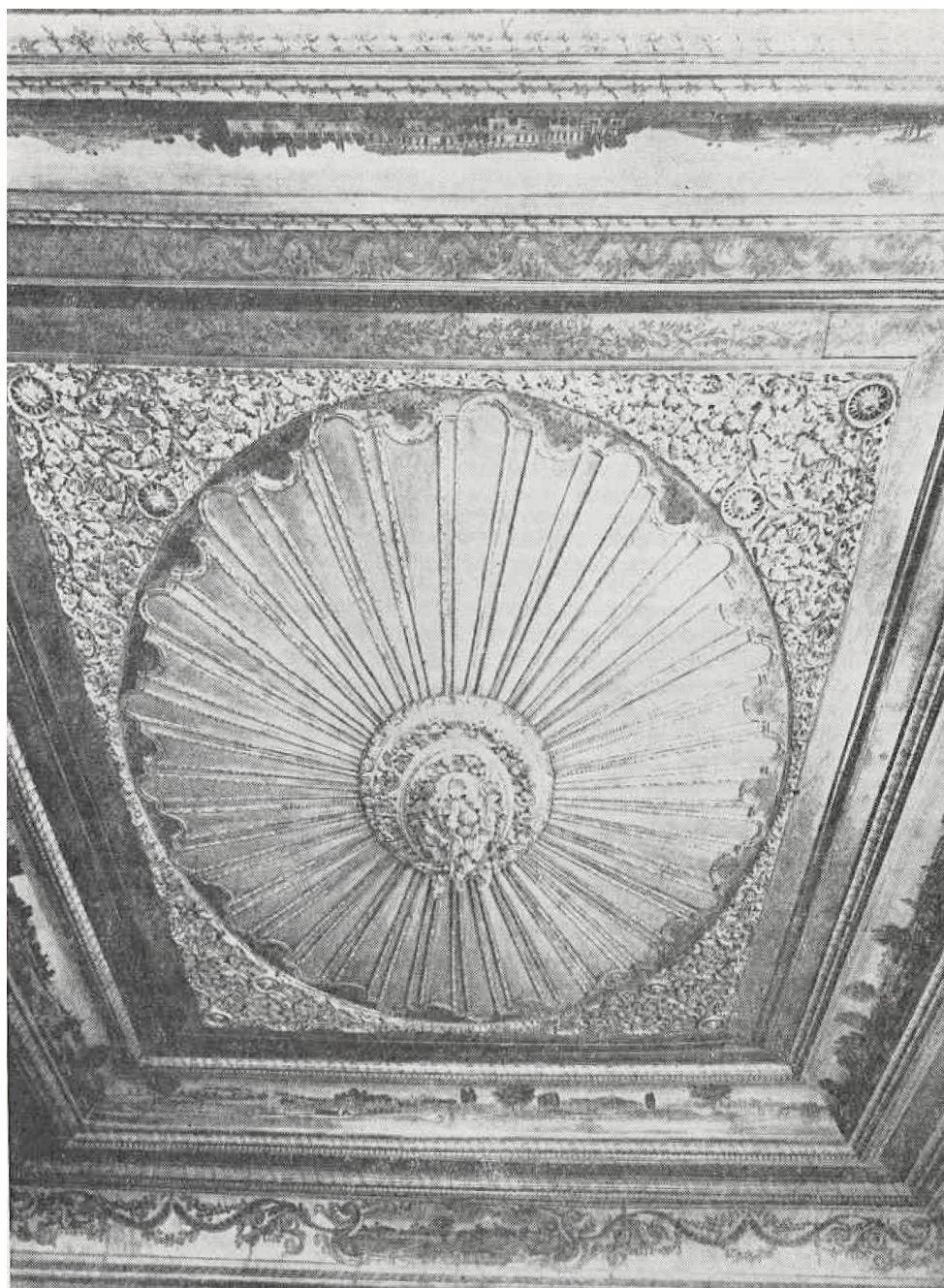


Fig. 19. Plafonul pătrat din casa Romanit, București (actualul Muzeul al Colecțiilor), demolat în anii '50. Fotografie de Constantin Joja, din publicația SCIA-AP 1974.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 66.

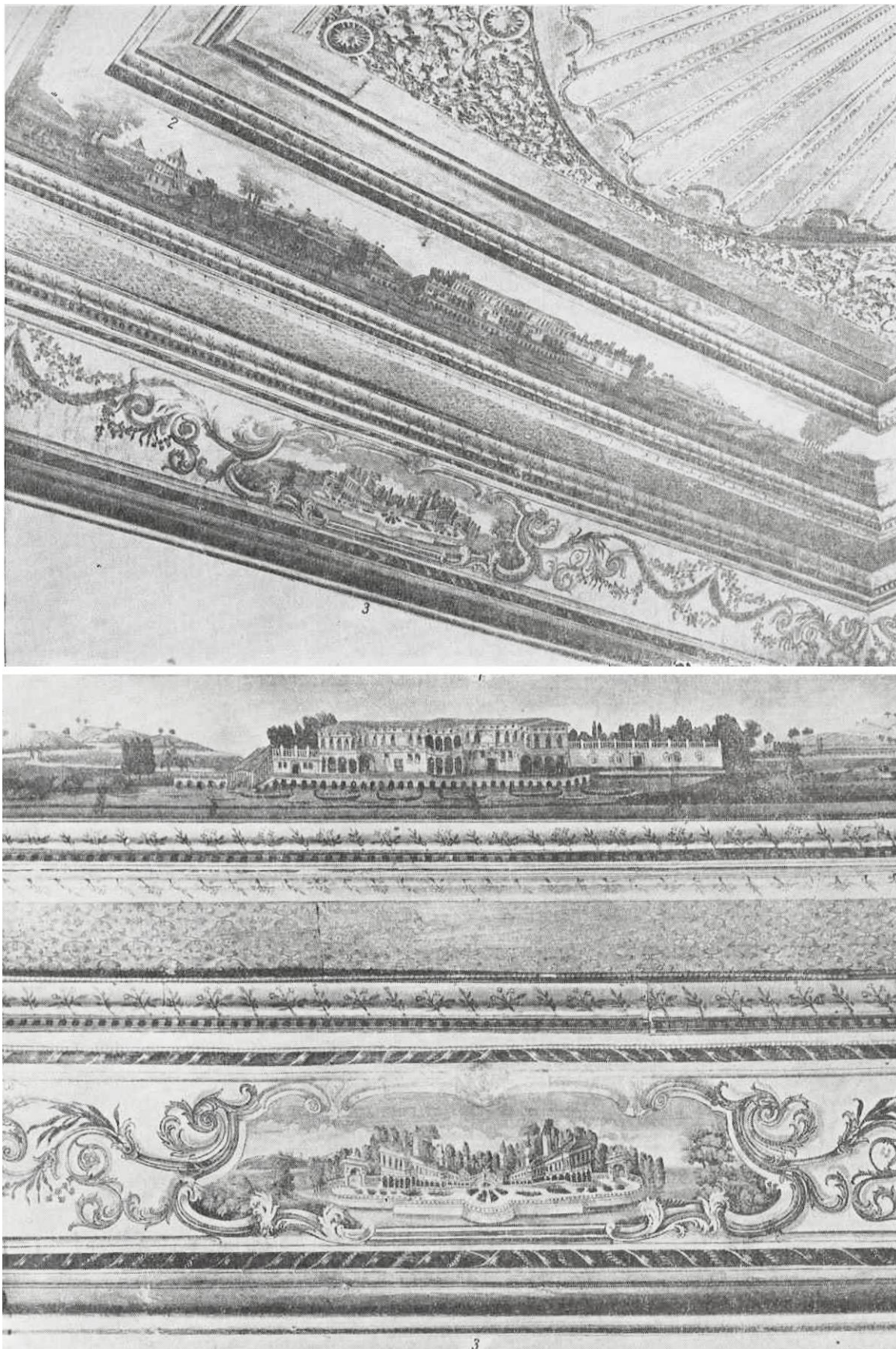


Fig. 20. Detalii ale sabei decorative al plafonului pătrat din casa Romanit. Fotografie de Constantin Joja, din publicația SCIA-AP 1974.

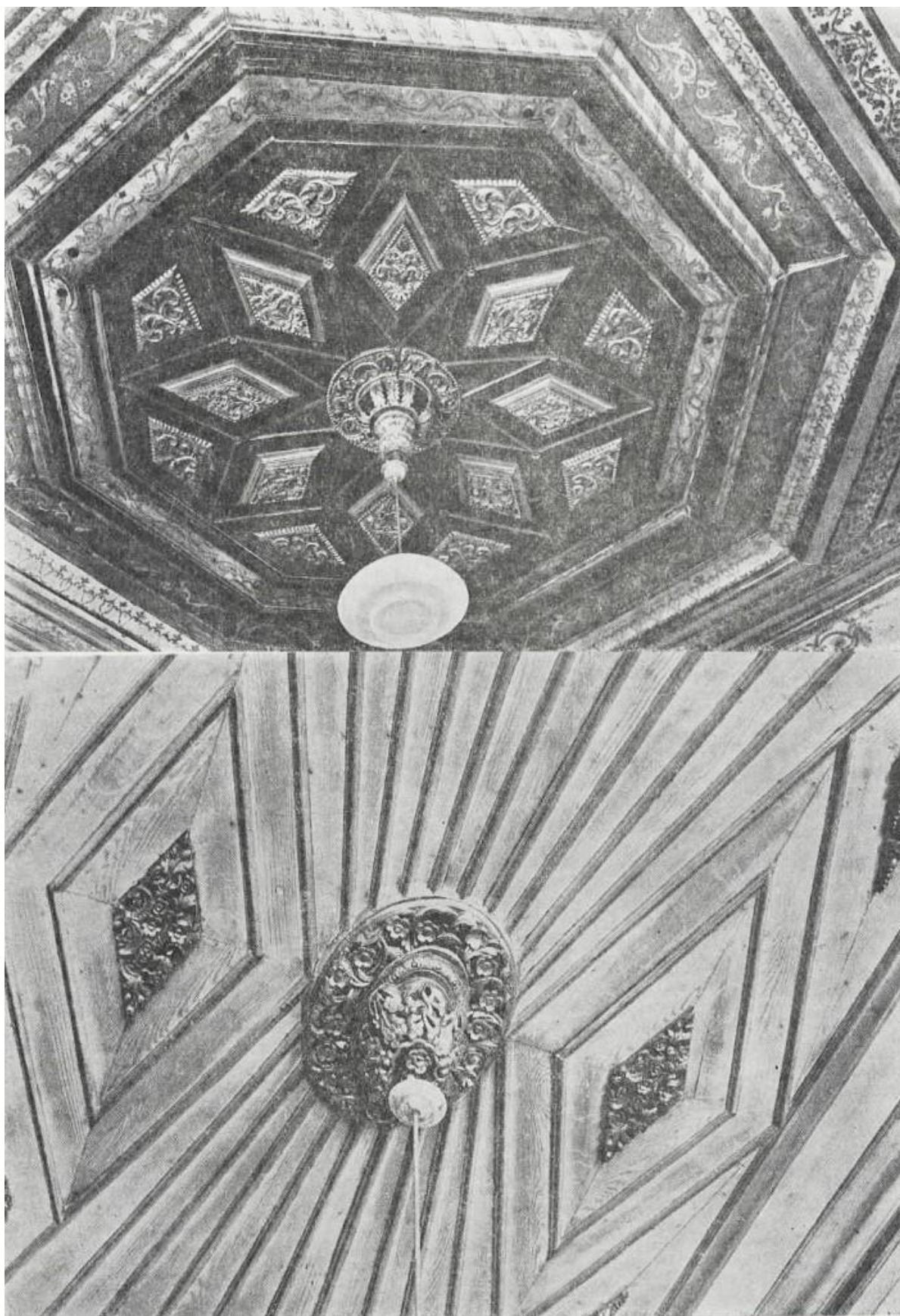


Fig. 21. Sus: plafonul octogonal din casa Romanit. Jos: Al treilea plafon din lemn, din casa Romanit.
Fotografii de Constantin Joja, din publicația SCIA-AP 1974.



Fig. 22. Sobe monumentale, din case vechi de târgoveți. Stânga: soba din dormitorul casei Hagi Prodan. Dreapta: sobă din casa Dobrescu.

Elemente monumentale, pregnante ca volum în încăperile epocii erau **sobe**le. Ceea ce vedem în edificiile care s-au păstrat (casa Dobrescu, casa Hagi Prodan – Fig. 22, cula Greceanu, conacul de la Golești ș.a.) sunt sobe construite din cărămidă mărunță specială, cu olane mari (tuburi din argilă arsă)¹⁰². Formele erau monumentale, arhitecturale, prezentând socluri bogat profilate, arcade (conacul Golești, casa Hagi Prodan), coloane mari (olanele) terminate chiar cu sugestii de capiteli (cula Greceanu), pilaștri canelați (casa Dobrescu), ornamente din stuc (ciucurii de la casa Hagi Prodan, folosiți și pe fațade), terminații superioare cu mici șarpante (casa Hagi Prodan) sau creneluri (Cula Greceanu, casa Dobrescu). Tot pentru încălzire, în interioarele epocii fanariote erau folosite și mangalurile – arzătoare mari, pentru cărbune, realizate din metal, având forme decorative (Fig. 35). Odată cu inițierea schimburilor comerciale cu Europa Occidentală, au pătruns în spațiul românesc sobele de fontă, importate. Recordon vorbea despre neajunsul sobelor de fontă care nu țineau căldura odată focul stins, astfel încât camerele se răceau foarte tare când se deschideau ușile, iar boierii stăteau îmbrăcați în blănuri, în casă¹⁰³.

Despre felul cum erau mobilate locuințele din epoca fanariotă putem afla din mărturii și din gravuri. Opus intrării în cameră, „se află un pat sau sofă, mare de patru-cinci picioare, o masă mare, câteva scaune și câteva cufere grosolane de-a lungul pereților, care sunt albi. Această e toată mobila sălii care servește drept sufragerie, și loc de reuniune”¹⁰⁴. Recordon se referă la **divanul** de tip turcesc, atunci când spune de pat sau sofă. Despre camerele celelalte tot el afirmă că „sunt mobilate cam la fel ca salonul, excepție făcând faptul că uneori în aceste camere există sticlă la ferestre. De asemenea există două divane dispuse spre mijlocul încăperii, lângă ferestre, astfel încât să se poată privi afară. Spațiul dintre ele este mai ridicat decât podeaua, acoperit cu

¹⁰² Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰³ F R [François Recordon], *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 98.

un covor, astfel încât se poate merge pe el, sau se poate sta turcește”¹⁰⁵. Într-adevăr, camerele erau mobilate extrem de simplu. Această nuditate a decorului era proprie și boierilor mari, chiar și domnitorului¹⁰⁶. În vreme ce statutul era demonstrat de un lux al veșmintelor (haine din stofe fine, blănuri, giuvaieruri), al trăsurilor importate de la Viena, interioarele caselor erau golașe și modeste, conform cu o concepție orientală, arhaică. Stanislav Bellanger povestea în anii '30 ai secolului al XIX-lea ce văzuse în casa boierilor Balș, din București: „Cercetarea mea nu a durat mult. O tapiserie de lână ordinară drapa, modest ferestrele; o sobă își deschidea spre dreapta și spre stânga gurile de căldură; un divan lat ocupa extremitatea salonului; câteva scaun, deja vechi, ascundeau prea marea goliciune a pereților de jur împrejur; în rest, o lipsă totală de ornamente, de oglinzi, de tablouri, de console, de sipete, de obiecte fanteziste. Cincinatus n-ar fi putut locui mai modest. Două încăperi se învecinau cu acest salon: judecând după colecția de narghilele și de ciubuce, una dintre ele trebuia să fie altarul fumătorilor; cealaltă era rezervată flecărelilor, adică femeilor. O mobilă destul de elegantă o deosebea pe aceasta de celelalte două. Mese de joc, fotolii de Viena, un mic divan roșu, un covor din Turcia, o lampă Carcel, niște broșuri și reviste franțuzești, romane, albume, își disputau locul”¹⁰⁷. Observăm faptul că în salonașul doamnelor exista mobilier occidental, probând faptul că femeile au fost cele care au aderat primele la obiceiurile occidentale. În 1806, Christine Reinhard, era primită la Safta Ipsilanti, soția domnitorului Constantin Ipsilanti, și invitată să stea jos pe divan, deși era îmbrăcată cu toată pompa: „Eu însămi mă găseam foarte ridicolă, cu mantia mea, în această sală spoită cu var, ai cărei pereți erau împodobiți cu perdele de cit roșu”¹⁰⁸ și care aveau drept singură podoabă câteva oglinzi ordinare. Principesa Ipsilanti (...) veni înaintea mea și mă sili să mă sui cu dânsa pe divan și să mă așez turcește. Celelalte doamne erau toate îmbrăcate în portul țării și li se îngădui să se așeze numai pe marginea divanului”¹⁰⁹. La Iași, doamna Zoe Moruzi, o scutește pe soția consulului francez de a mai sta turcește. „Prințesa a avut delicatețea de a se abate de la obiceiurile țării, invitându-mă să mă așez lângă ea pe divan în loc să mă oblighe să stau turcește, exercițiu cu care acum sunt obișnuită”¹¹⁰. Divanul a fost un element prezent în interioarele românești o perioadă îndelungată de timp, aproape două sute de ani (Fig. 7). Este probabil piesa care surprinde cel mai bine influența orientală în decorația de interior, fiind un simbol al aculturației ce s-a produs la începutul secolului al XVIII-lea. Construit ca un podium lat, era ușor ridicat față de podea. Nu ajungea însă la înălțimea șezutului unui scaun de tip occidental. Se întindea de-a lungul pereților încăperii, pe două sau trei laturi¹¹¹ opuse ușii de la intrarea în cameră. Era acoperit parțial cu saltele de lână pentru a servi la dormit, îmbrăcate în cuverturi sau covoare orientale, cu perne. Porțiunile fără saltele erau acoperite cu covoare, și se putea sta turcește pe ele. Pe divan se călca fără papucii cu vârf întors, rămânând doar în meși. Acolo se desfășura viața unui boier român, în perioada fanariotă: acolo fuma narghilea, mânca la mese joase, dormea, primea musafiri etc. Oaspeții erau cazați tot pe divane de scânduri, în camera de oaspeți. Radu Rosetti povestește: „Era lucru stabilit ca boierii să fie adăpostiți mai mulți într-o odaie, ceea ce era înlesnit prin faptul că mobilarea odăilor era aproape exclusiv din *așternuturi*, adică din paturi de scânduri pe cari se așezau saltele de lână, acoperite cu macaturi de cit”¹¹². La perete se puneau perine de pai, acoperite de cit la feli, pe care se răzema perine mai mici îmbrăcate ca cele de la perete, dar umplute cu lână. O masă sau două, obișnuit din lemn de brad văpsit sau lustruit, acoperită cu covor de țară, și câteva scaune complectau, la începutul veacului trecut, mobilierul unei odăi de musafiri din oricare curte din Moldova. Paturile erau așezate de-a lungul pereților celor din fața ușii și mărginașe cu aceasta, altă dată de jur împrejurul odăii, rămânând liberă numai lumina ușii. În acest chip, într-o odaie, să zicem de cinci metri pe fiecare latură, se puteau culca pe paturi, de la șase la opt persoane, iar dacă se mai așterneau saltele pe jos, ceea ce se făcea totdeauna în caz de gloată, mai încăpeau încă câteva”¹¹³. În litografia realizată după un desen din 1819 de Louis Dupré, domnitorul Mihail Suțu este portretizat stând pe divan – observăm că șade în stil european, nu turcește. Se sprijină pe perne dreptunghiulare mari, brodate. În partea de jos, divanul este împodobit cu un volan din același material, fin

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Alexandre de Langeron spunea despre palatul domnesc de la Iași, vizitat în 1790, că este imens dar prea puțin decorat. [Generalul conte Alexandre de Langeron], *Jurnalul resbóielor făcute în serviciul Rusiei la 1790 de Generalul Comite de langeron*, în *Documente privitoare la Istoria Românilor. Urmare la colecția lui Eudoxiu Hurmuzaki*, supliment I, vol. III, București 1889, p. 80.

¹⁰⁷ Stanislas Bellanger, *Le Keroutza. Voyage en Moldo-Valachie*, Paris, 1846, vol. I, p. 373.

¹⁰⁸ Material textil din bumbac, înflorat, de calitate inferioară.

¹⁰⁹ Madame Reinhard, *op. cit.*, p. 201.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹¹¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Moda Românească 1790–1850...*, p. 22.

¹¹² Material textil țesut din bumbac.

¹¹³ Radu Rosetti, *Amintiri, Ce-am auzit de la alții*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 58.

plisat. Mai remarcăm și faptul că domnitorul își sprijină picioarele pe o exotică piele de leopard, o extravaganță menită să adauge prestigiu imaginii sale. Marele boier Gheorghe Filipescu, desenat de Charles Doussault în 1840 (reprodus într-o gravură din 1853), apare stând turcește pe divan, cu ciubucul în mână. Pare că este instalat într-un foișor, și putem observa stâlpii terminați cu capiteli sculptate, marginea decorativă a streșinii, draperiile laterale. Divanul are ca spatează perne dreptunghiulare, și observăm că boierul mai are la spate și o mare pernă cilindrică, cu ciucuri bogați la capete. Lângă el observăm pământul pentru alungat muștele. Divanul este drapat, pentru a masca structura de lemn.

Mobilierul unei încăperi de la cumpăna veacurilor XVIII–XIX era redus. În afară de divan, rareori apăreau scaune. Christine Reinhard mărturisea, în 1806, că nu existau mese, și a fost sfătuită să scrie corespondența pe genunchi¹¹⁴. În 1792, vornicul Barbu C. Știrbey comanda „doăsprezece scaune cu postav fistichiu [...] și doă canapele [...] cu asemenea postav fistichiu”¹¹⁵ (adică verde deschis, precum fisticul). Târziu a fost adoptată masa cu picioare înalte și scaunele, mobilierul de tip occidental fiind considerat pentru lungă vreme un lux. Chiar și după introducerea acestuia în interioarele boierești, românii nu s-au adaptat atât de ușor noului obicei de a ședea pe scaune¹¹⁶. Pentru depozitarea diverselor obiecte, existau nișe în pereți în care se încastrau dulapuri închise cu uși cu zăbrele strunjite sau lemn traforat¹¹⁷ (fapt obișnuit și în casa tradițională turcească). Astfel de nișe pentru depozitare erau comune, și le putem observa la cule (cula Greceanu, spre exemplu) și la casele tradiționale. Existau dulapuri de colț, iar în sufrageria hagiului Prodan putem vedea un model superb, datând de la începutul secolului al XIX-lea, realizat tot la Tryavna¹¹⁸, unde comandase și plafonul (Fig. 23). Odată cu dulapul, Ivan Prodan a comandat și rama icoanei de la Ierusalim, ambele din lemn de cedru, sculptate cu măiestrie în tehnica reliefului plat. Dulapul de colț are două uși, un compartiment superior, și o ramă lată, pe trei laturi, care se aseamănă cu rama icoanei, ca tehnică de realizare. Fondul a fost acoperit cu folie metalică subțire, aurie, din alamă, care se mai păstrează doar parțial. Deasupra erau plasate panourile sculptate în relief plat – o dantelărie din lemn sub care se întrevedea fondul auriu, realizată integral din ornamente vegetale sinuoase, exuberante, cu vrejuri, frunze, flori, fructe și păsări, ce îmbină stilistic estetica balcanică/otomană cu influențe rococo. Panoul din partea de sus a mobilierului prezintă un vas canelat, din care ies struguri și două vrejuri, spre dreapta și stânga, cu frunze alungite și arcuite. În partea de jos sunt flori mari și mici. Panourile celor două uși prezintă arabescuri simetrice, frunziș stilizat, flori și fructe mare, și câte două păsări mici stând pe vrejuri. Ornamentația de pe vrejuri este realizată sub formă de linie sinuoasă, cu vegetație bogată (în care recunoaștem frunze de acant stilizate, dar și frunze palmate, flori mari, fructe) și păsărele mici ascunse în frunziș. Compoziția este perfect simetrică pe panouri, și recunoaștem aceeași paternitate orientală a motivelor, la fel ca în cazul stucaturilor (cu care seamănă, de altfel, foarte bine). Mai târziu au fost adoptate dulapuri cu feronerie cizelată¹¹⁹. Existau de asemenea blidare, etajere traforate. Pentru depozitarea hainelor, erau utilizate lăzile, fie populare, încrustate, fie unele mai elaborate, îmbrăcate în piele de Cordoba.

În perioada fanariotă se importau piese de mic mobilier din Orientul apropiat: măsuțe joase cu placa pătrată, hexagonală, sau octogonală (Fig. 24). Mai puteau fi văzute mici taburete ornamentale cu detalii arhitectonice reduse la scară (arce, coloane cu capitel), acoperite complet de decor¹²⁰, sau scaune în formă de X. Acest tip de mobilier era policrom, complet acoperit de decor, cu intarsii de sidef sau fildeș, cu bucățele de alamă – tehnică aparținând școlii decorative turco-persane (cu centrul în Persia de Est), și numită Mozaic Bombay¹²¹. Casele aveau arhitectură tradițională, „dar din punct de vedere al decorației și mai ales în privința mobilierului, ele oglindeau cu fidelitate moravurile și năzuințele noilor lor proprietari, crescuți sub înrâurirea acelorași idei de viață orientală, turcească”¹²².

¹¹⁴ Madame Reinhard, *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁵ Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ „de abia mi-am putut reține râsul intrând în odaia lui, unde am văzut vre-o zece boieri fumând din niște ciubuce lungi, însă șezând fiecare turcește lângă un scaun pe jos, dar cu jobenul pe cap și cu aripile fracului tăvălite pe dușumelele odăii! Cantacuzino însuși ședea pe canapea, însă celorlalți boieri le venea mai bine să stea pe pământ cu picioarele încrucișate după moda veche și, fiindcă pe atunci nici turbanul nu se lua de pe cap, uitaseră să-și ia jobenul. Această scenă era așa de ridicolă, încât ar fi meritat să o desenez”. Miklós Barabás, *apud* Andrei Veress, „Pictorul Barabás și românii”, Academia Română, *Memoriile Secțiunii Literare*, seria III, tom. IV, *Memoria* 8/1930, p. 24–25.

¹¹⁷ Irina Spirescu, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 23–24.

¹²¹ *Ibid.*, p. 24.

¹²² Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 341.



Fig. 23. Dulapul de colț din lemn, din sufrageria casei Hagi Prodan, cu fronturi decorative sculptate bogat. Realizat la Tryavna.



Fig. 24. Măsuță orientală, din sacnasiul casei Hagi Proda, cu blat poligonal și decor din intarsii de sidef. Pe ea vedem felegene și arzătoare de mirodenii.

Tot în stil oriental erau și obiecte mărunte, **obiecte decorative**, atașate unor tabieturi de tip turcesc: ibrice și felegene (sau filigene) pentru cafea, zarfuri de tombac sau argint (suport de filigran pentru cești), ciubuce și narghilele, vase pentru șerbet, mojar și pistiluri, paravane decorative, vase pentru arderea mirodeniilor, aspersoare pentru împrăștierea apei de trandafir, tingiri, talere (farfurii), tipsii (tăvi mari), din alamă, cupru sau cel mult dintr-un argint slab. Existau multe vase decorative otomane, realizate din cupru (aramă) sau alamă în ateliere balcanice sau turcești. Puteau fi simple, modeste, sau ornamentate prin tehnici decorative diverse: gravare, repoussé, niello, intarsii, ajururi, emailare ș.a. În colecțiile Muzeului Municipiului București (MMB) se păstrează câteva vase orientale din veacurile XVIII și XIX, obiecte diverse dar purtând amprenta specifică a artei metalului din Imperiul Otoman: formele robuste, sculpturale sunt decorate rafinat, cu motive fine, complicate, specifice islamului. Ibricele – pentru apă sau ceai – poartă grațioasa forma tradițională turcească, cu corpul globular, gâtul înalt, capac ținut, mânerul turnat, rotunjit, și gura de scurgere tip gât de lebădă. Două ibrice din cupru din sec. XVIII au capacul bombat în formă de dom și suprafața corpului acoperită aproape integral de decoruri gravate, cu motive fitomorfe stilizate aproape abstract și dispuse repetitiv (Fig. 25). Pe unul dintre ele citim tipicele arabescuri (temă decorativă cristalizată în arta islamică încă din sec. X–XII¹²³) ce se împletesc în jurul unor discuri florale. Pe celălalt, palmete turcești dispuse succesiv amintesc fidel de ornamentația textilelor țesute, din sec. XVII–XVIII (brocarduri de mătase, catifea). De altfel, arta metalului din Imperiul Otoman din secolul al XVIII-lea poartă această trăsătură a ornamentației bogate – așa numitul stil „baroc turcesc”,¹²⁴ multe motive fiind comune cu repertoriul artei textile (inclusiv a covoarelor anatoliene¹²⁵). Meșteșugul realizării unor obiecte din cupru, funcționale și estetice, are o lungă tradiție în arealul Turciei, fiind adus din Asia Centrală de către turcii selgiucizi. De altfel, arta metalului, stăpânită de otomani cu o mare pricepe și un simț al materialului excepțional, s-a dezvoltat ca o moștenire a marii tradiții a Imperiului Selgiucid, în ambianța valorilor estetice musulmane. Cuprul a fost principalul material al metalurgiei otomane, bazându-se pe bogatele mine din Anatolia, și ulterior din Balcani. Odată cu înglobarea în imperiu a popoarelor balcanice, această artă a cunoscut o nouă etapă de dezvoltare, prin exploatarea zonelor metalifere, dar și prin aportul meșteșugarilor locali – fapt demonstrat și de aceste două vase.

Repertoriul decorativ foarte divers al acestor vase din metal indică diversitatea de surse, fie că vorbim de proveniență (ateliere) fie că vorbim de stil. Astfel, distingem stilul atelierelor turcești, al celor persane, al celor armenesti etc. Vasele persane se remarcă prin decorul fin și bogat ce acoperă complet vasul, decor ce expune motive specifice: cartușe cu inscripții în caligrafii Kufic și Nastaliq (așa cum putem observa pe bolul în stil Qajar, sau pe tava din alamă cu zigzaguri și arabescuri intercalate – Fig. 26), medalioane polilobate umplute cu motive florale grațioase, registre succesive de arabescuri rumî, dar și motive zoomorfe și antropomorfe, amintind de minaturile persane pictate. Tot din ateliere persane provin și cele două vase pentru apă, de la cumpăna veacurilor XVIII–XIX. Vasul argintat este probabil destinat apei sfințite, și acoperit complet cu registre succesive de cartușe cu inscripții în frumoasa caligrafie musulmană (Fig. 27). Al doilea vas (Fig. 28) – destinat probabil apei de trandafir – este și mai spectaculos, fiind decorat prin gravare, *horror vacui*, cu personaje atent detaliate (inclusiv pe piciorul și capacul conic), reprezentate fie în medalioane, fie în registre dictate de forma vasului. Intercalate apar medalioane cu decor animalier (distingem iepurele, probabil șacalul etc.), toate fiind dispuse pe un fond floral stilizat extrem de detaliat și plin. Pe corpul vasului, personajele stau turcește, fac gesturi elegante și interacționează în conversații. Gâtul lung al vasului este ornamentat cu o rețea vegetală, cu boboci de flori. Concepția motivelor decorative antropomorfe persane trădează moștenirea extremului orient, din vremea ocupației mongole (sec. XIII–XVI). Vasele realizate în atelierele armenesti se disting prin finisajul argintiu (cupru cositorit¹²⁶) aplicat vaselor, decorul gravat în linii relativ simple, dar expresive, fondul mai aerisit sau chiar simplu, cartușul cu semnătura în caligrafia specifică (Fig. 29 stânga), ornamentele florale rotunjite, compacte – din alt registru estetic față de cele islamice dar și ornamentele vegetale ce formează cruci – demonstrând apartenența la religia creștină (așa cum observăm în centrul talerului de la Fig. 29 dreapta).

¹²³ Department of Islamic Art, *Vegetal Patterns in Islamic Art*, în *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000–, http://www.metmuseum.org/toah/hd/vege/hd_vege.htm (October 2001), accesat la 5 mai 2023.

¹²⁴ Athur Upham Pope, *An Introduction to Persian Art since the 7th Century A.D.*, Ed. Peter Davis, Londra, 1930, p. 186.

¹²⁵ Tarcu Esnaf, *Turkish Metalwork of the Ottoman Period*, Ed. ProQuest LLC., Ann Arbor, 1972, p. 78, p. 85.

¹²⁶ Material folosit în Persia încă din perioade pre-islamice, în arta selgiucidă, și devenit la modă în Imperiul Otoman la finalul sec. XVI. Cf. Athur Upham Pope, *op. cit.*, p. 186.



Fig. 25. Ibrice din cupru, ateliere balcanice, sec. XVIII, colecția MMB.



Fig. 26. Tavă din alamă, atelier oriental, sec. XVIII-XIX; vas din cupru, stil Qajar, atelier persan, sec. XVIII-XIX. Colecția MMB.



Fig. 27. Vas pentru apă sfințită (Zamzam), atelier persan, sec. XIX, colecția MMB.



Fig. 28. Vas pentru apa de trandafir, din aliaj de bronz, stil Qajar, atelier persan, sec. XVIII–XIX, colecția MMB.



Fig. 29. Talere din cupru cositorit, ateliere armene, sec. XIX, colecția MMB.

Decorul ajurat (prin străpungeri) a fost o tehnică extrem de răspândită încă din secolul al XV-lea¹²⁷ în metalurgia decorativă otomană, cel mai adesea combinată cu gravarea, cu rezultate complexe și decorative. Traforarea metalului ușurează obiectul, astfel încât tehnica aceasta a fost preferată la realizarea unor vase mari, monumentale. Mai multe exemple din colecția MMB sunt ornamentate astfel: vaza decorativă supradimensionată, ajurată complet (Fig. 30) – pare o dantelărie din metal, decorată cu medalioane din arabescuri mărunte pur geometrice, și cu fundal din arabescuri rumi ceva mai mari (dimensiunea diferită a motivelor traforate fac vizibile registrele decorative diferite); vaza supradimensionată (posibil persană – Fig. 31) cu registre succesive de cartușe caligrafice (medalioanele au fundalul ajurat, în vreme ce restul vasului este metal plin), brăie din zigzaguri intercalate, arabescuri etc.; vas decorat cu cartușe mari cu inscripții caligrafice și steaua lui Muhru Suleyman¹²⁸ plasată central (Fig. 32). În registrul decorativ superior medalioanele (decorate prin ciocănire) sunt plasate pe un fundal ajurat.



Fig. 30. Vază din alamă ajurată și gravată, atelier persan, sec. XIX, colecția MMB.



Fig. 31. Vază din alamă ajurată și gravată stil Qajar, atelier persan, sec. XVIII–XIX, colecția MMB.

Un vas de apă pentru abluțiune din colecția MMB atrage atenția – sec. XVIII, indicația de atelier persan (Fig. 33b). Realizat din alamă, corpul e în formă de pară sprijinită pe patru piciorușe, mânerul șerpuit de inspirație zoomorfă (un cap de animal fantastic ține în gură balamalele capacului), tubul de scurgere este drept, capacul se termină cu un mugur. Decorul din flori și frunze delicate acoperă în câmp continuu corpul ulciorului. Un cartuș în relief în formă de lacrimă decorează centrul pe fiecare parte, și alte borduri reliefate, polilobate, cu aspect dantelat îmbracă gâtul și partea de jos a vasului. Medalioanele și bordurile sunt decorate cu buchete de flori stilizate gravate, în timp ce restul fondului este îmbodobit de frunzulițe miniaturale, repetitive (de asemenea, gravate). Exemple extrem de asemănătoare pot fi văzute în multe surse online (galerii/magazine de artă și antichități, site-uri de licitații – exemplu, Christie's) indicând popularitatea și răspândirea acestei tipologii de vas musulman, a cărei proveniență este Imperiul Mogul, nu Imperiul Otoman. Așadar sursa este nordul Indiei, și cu toate că influența persană asupra artei vechi indiene este foarte importantă, vasul nu poate fi încadrat ca persan.

¹²⁷ Athur Upham Pope, *op. cit.*, p. 176.

¹²⁸ Tarcen Esnaf, *op. cit.*, p. 80. Preluată de musulmani de la evrei, este practic motivul străvechi al sigiliului lui Solomon, identificat și cu steaua lui David – adică steaua cu șase colțuri, realizată din două triunghiuri intercalate.



Fig. 32. Vas din alamă cu inscripții caligrafice și steaua lui Muhru Suleyman, stil Qajar, atelier persan, sec. XVIII–XIX, colecția MMB.

În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și mai ales în secolul al XIX-lea, arta decorativă otomană a prelucrării metalului a cunoscut o mare răspândire, dar în același timp și o scădere a calității execuției și decorării și integrarea tot mai pregnantă a unor elemente vest-europene (fenomene simptomatice pentru declinul politic al Înaltei Porți)¹²⁹. În imperiu (și în Balcani deci) se dezvoltase o adevărată industrie artistică cu o producție mare dar lipsită de prețiozitate. Astfel, au circulat intens nenumărate vase de uz casnic, unele din ele cu decor redus (realizat în tehnica gravării), sau chiar fără decor – așa cum vedem exemple din colecția muzeului bucureștean: ibricul din cupru cositorit, mai multe cafetiere/ceainice din alamă. Cafetiera cu viță de vie, de secol XIX (Fig. 33a), mixează elemente diferite: forma conică a vasului și mânerul drept, perpendicular, sunt elemente tipice pentru ibricul turcesc de cafea (numit în limba turcă *cezve* - un tip de vas folosit încă din sec. XVI); în schimb, gura de scurgere arcuită (dotată cu căpăcel) precum și capacul vasului terminat cu o pasăre stilizată amintesc fidel de vasul de cafea folosit în Peninsula Arabică (vas numit *dallah*). În privința ornamentației, motivul liniilor ondulate era folosit în mod tradițional și pe râșnițele de cafea. Gravate cu o mare simplitate, sunt redată și frunze de viță de vie și ciorchini de struguri, într-un mod naturalist, schematic. Motivul viței de vie poate fi întâlnit în arta otomană islamică, dar cel mai adesea făcea parte din repertoriul supușilor creștini din imperiu. Decorul neîndemânatic stă mărturie pentru regresul acestui meșteșug, în secolul al XIX-lea.

Un arzător pentru mirodenii din colecția MMB (Fig. 34 stânga) este realizat din metal aurit, numit tombac, cu decor bogat repoussé, demonstrând o nouă etapă în arta otomană a metalului – cea a integrării unor elemente occidentale. Mai multe exemple de obiecte de la MMB, realizate în ateliere balcanice în sec. XIX, cu bogatele ghirlande rococo combinate cu motive florale safavide, sunt admirabil redată în tehnica repoussé, atât de potrivită stilului europeanizat. Cătuia stă pe o mică tipsie bogat decorată, are forma tipică de bol înălțat pe trei piciorușe în formă de S și este acoperit cu un capac în formă de dom, de asemenea ornamentat complex. Toate componentele sunt atent decorate, cu motive tip rococo. În aceeași tehnică și stil este vasul pentru apă de trandafir (Fig. 34 dreapta), pentru stropit și parfumat încadrat greșit în textele explicative de la muzeu ca fragment de arzător de mirodenii. Forma este globulară, cu gâtul îngust foarte lung. Corpul este decorat cu flori rococo organizate în ghirlande în torsadă, realizată în tehnica repoussé, în vreme ce gâtul este acoperit complet cu motivul simplificat al scoicii rococo, repetată sub formă de solzișori, trădând concepția *horror vacui* specifică epocii. Despre folosirea acestor obiecte lasă mărturie Ion Ghica în a sa scrisoare către Vasile Alecsandri – „din vremea lui Caragea”, când descrie obiceiurile de nuntă din București, din perioada imediat următoare epidemiei de ciumă (1812–1813). Astfel, aflăm că mireasa era vizitată în ajunul nunții de călțunărese (domnișoarele de onoare), care aduceau darurile, și precedau venirea mirelui. Prima dintre acestea intra purtând un vas „din argint cu flori suflate cu aur”¹³⁰ în care ardeau

¹²⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁰ „Întâia călțunăreasă intra la mireasă purtând o căție de argint cu flori suflate în aur, din care ieșea fum de udagaci și de curse; ea mai purta și o stropitoare din care arunca apă de trandafir, semnul curățeniei, și ura miresei să fie totdeauna spălată și parfumată.” Cf. Ion Ghica, *Opere I*, București, 1967, p. 143.



Fig. 33. a. Ibrić cezve din alamă, atelier oriental, sec. XIX, colecția MMB.
b. Ibrić pentru apă pentru abluțiune, din alamă gravată, atelier mogul (mughal),
sec. XVIII, colecția MMB.



Fig. 34. Stânga: arzător de mirodenii. Dreapta: aspersor pentru apa de trandafir.
Ambele sunt realizate din tombac cu decor în tehnica repousé, de influență rococo;
atelier balcanic, sec. XIX, colecția MMB.

mirodenii, și o stropitoare cu apă de trandafir. Importanța dată acestor rituri senzorial-olfactive demonstrează gradul de asimilare a stilului de viață otoman. Tehnica auririi, dezvoltată în sec. XVIII și devenită rapid extrem de populară¹³¹, era relativ complicată, presupunând pictarea unui obiect din cupru cu un strat de aur lichefiat prin amalgamarea cu mercur¹³². Popularitatea acestei tehnici s-a datorat influenței gustului baroc european pentru folosirea auriturilor, dar și pentru că se potrivea preceptelor religioase musulmane, care descurajau extravaganta și risipa folosirii aurului masiv în obiecte uzuale. Astfel, aurirea unui metal comun a părut soluția menită să împacă estetica barocă spectaculoasă cu normele islamice. Prezența diplomaților europeni la Constantinopol în timpul domniei Sultanului Ahmed al III-lea (1703–1730) a fost cea care a deschis calea influențelor artei apusene în arta otomană. Artizanii din imperiu, tot mai sensibili la gusturile europenizante, au preluat și adaptat elemente decorative din vocabularul baroc, rococo sau chiar empire. Un decor frecvent întâlnit în sec. XIX este cel al împletituri (imitarea fibrelor împletite pentru coșuri)¹³³.

Tot un arzător, dar de data aceasta cu rol de încălzire și cu dimensiuni monumentale este mangalul, un exemplu frumos și elaborat, din secolul al XIX-lea putând fi admirat în colecția Muzeului Municipiului București (Fig. 35). Răspândit încă din Evul Mediu, mangalul a fost vreme de secole sursa de încălzire tradițională din casele turcilor și arabilor (fiind preluat ulterior și în Balcani), dar era folosit și pentru prepararea cafelei sau a mâncării, înscriindu-se în diverse tipologii (Konak, Süleymaniye, Siirt, etc.) și căpătând o mare încărcătură simbolică; dimensiunea și execuția artistică indicau statutul social al familiei. Realizat din alamă, mangalul din colecția MMB este format din picior (cu mânere și tavă atât pe pardoseală cât și în partea de sus), recipientul pentru cărbuni dotat de asemenea cu mânere, și capacul în formă de turlă. În ciuda faptului că era un obiect asociat consumului de lux, numeroase exemple din muzee (Muzeul Orașului Samsun, Muzedul Bardo din Algiers, Weltmuseum Viena, etc.) dar și din magazinele de antichități sau colecțiile private demonstrează marea popularitate a acestui obiect. Decorat cu torsade mari în repoussé (baza), ajururi (capacul) și motive vegetale stilizate (mânerele), acest arzător de mangal este remarcabil prin monumentalitate, spirit arhitectonic echilibrat. Găsim mărturii despre folosirea mangalurilor în principatele române: Episcopul Grigorie al Argeșului își amintea de vizita în casa spătarului Ienăchiță Văcărescu, unde vederea îi fusese străpunsă de lumina flăcărilor din „mangale de tombak poleit”¹³⁴; catagrafiile înregistrează existența mangalurilor în băi publice: „3 mangaluri mari de aramă, cu doă toarte dă fier și cu fierul lui înăuntru, iar unul numai cu o toartă și fără de fier”¹³⁵.



Fig. 35. Mangal din alamă, atelier oriental, sec. XVIII-XIX, colecția MMB.

¹³¹ Tarcan Esnaf, *op. cit.*, p. 103.

¹³² *Ibid.*, p. 33.

¹³³ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁴ *Apud.* Alexandru I. Odobescu, *Opere complete*, vol. II, Ed. Minerva, București 1908, p. 76.

¹³⁵ Este vorba de baia de la Curtea Veche, închiriată de negustorul Gheorghe Constantin, pentru trei ani, în 23 aprilie 1826. Cf. George Potra, *Documente privitoare la istoria orașului București (1821–1848)*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971, p. 232.

Vasele de tip oriental nu erau singurele folosite în bucătăriile și la mesele românilor din epocă. O importantă componentă este cea a ceramicii tradiționale românești, prezentă nu doar în căminele rurale, ci și în cele urbane, dar și obiectele din alamă ciocănită, făcute de căldărari. În privința obiectelor decorative provenite din Occident, prezența lor se face simțită în veacul al XVIII-lea. În casele domnești și boierești, chiar și a negustorilor bogați, se comandau porțelanuri englezești și obiecte din argint (tacâmuri, tăvi, carafe, sfeșnice). Ulterior, în secolul al XIX-lea, pătrundeau vasele din fontă – mai modeste, mai accesibile, venite din vestul și centrul Europei, marcând preferința pentru cultura materială occidentală. Schimbarea de gust a dus la declinul comerțului cu alamă adusă din Imperiul Otoman. Printre obiectele păstrate la Muzeul „Casă de târgoveț” (Hagi Prodan), există și farfurii din argint gravat, provenind din ateliere vieneze, datate diferit: 1725 (o scenă mitologică, și decoruri florale pe margini), 1826, 1841, 1846. Merită menționat faptul că furculița, care exista la bizantini, fusese adoptată în Franța și Florența în secolul al XIV-lea iar în Anglia în secolul al XVII-lea¹³⁶, și pătrundea în Țările Române la finalul secolului al XVIII-lea, odată cu seturile din argint, pentru masă, importante din Anglia. În 1786, Lady Elisabeth Craven invitată la doamna Mărioara Mavrogheni, remarcă pe masa acesteia argintăria englezească, și patru sfeșnice de alabastru cu garnituri de flori făcute din rubine și smaralde¹³⁷.

Pentru **iluminat** erau întrebuințate lumânările de seu, puse în sfeșnice din alamă sau lemn, ulterior din argint. Radu Rosetti își amintește că „lumânările de său alcătuiesc aproape unicul mijloc de luminat, atât la țară cât și la oraș. Acele lumânări de său, făcute în fiecare casă, pe lângă că dădeau o lumină din cele mai păcătoase, aveau un miros cât se poate de neplăcut (...). Bunica, pe masa ei de toaletă, de altmintelega foarte elegantă, cu accesorii numai de baga și de argint, nu ardea decât lumânări de său, însă în sfeșnice de argint. Mai mulți bătrâni, aducându-și aminte de viața de înainte de Regulamentul Organic, mi-au povestit de balurile de la curtea lui Ioniță Sturdza, la cari se ardea, în candelabre, tot lumânări de său.”¹³⁸ Lumânările de ceară erau rezervate uzului religios, sau cel mult celui domnesc. Iar spre jumătatea secolului al XIX-lea pătrundeau lumânările din stearină. Lămpile cu ulei (de obicei de rapiță) erau de asemenea folosite, iar Stanislav Bellanger amintea de lampa mecanică Carcel¹³⁹ văzută în salonul doamnelor din casa Balș¹⁴⁰.

În interioarele de la oraș, la fel ca în cele de la țară, și la fel ca în locuințele tradiționale balcanice și turcești, prestigiul era dat de bogăția textilelor: în primul rând covoare, apoi cuverturi, fețe de perne etc. Draperiile erau simple. Erau preferate culorile vii, după gustul otoman. În orașele românești din vremea fanariotă (ba chiar încă din secolul al XVII-lea) covoarele orientale erau foarte prețuite, rămânând în decorul locuințelor de-a lungul întregului secol XIX, așa cum apar uneori în fotografii, iar colecțiile caselor memoriale și muzeelor păstrează astfel de obiecte prețioase. Textilele de interior (orientale sau tradiționale românești) din casele de târgoveți necesită un studiu amplu, ce nu își găsește spațiu în acest articol.

Zorii veacului al XIX-lea aduceau în societatea românească un suflu nou, și o mare dorință de primenire. De la lenta adoptare, graduală, a moravurilor orientale, odată ajunse la apogeul manifestării lor, direcția a fost din nou schimbată, de data aceasta către vest. Casa tradițională și elementele exotice turcești ale interiorului păreau să nu mai satisfacă necesitățile de locuire și de reprezentare ale locuitorilor târgurilor românești, apărând deodată vetuste.

O serie de dezastre au afectat grav sau au distrus total un număr impresionant de clădiri, purtătoare ale vechiului limbaj stilistic. Exemplificăm cazul orașului București: cutremure devastatoare – în 1802 (erau afectate 50% din case), în 1838; incendii mistuitoare (1804 – sunt distruse 1000 prăvălii și 2000 de case; urmează în 1806 și 1847); ocupații străine, războaie. Aceste dezastre, dar și continua extindere a orașului, a creat necesitatea construirii sau reconstruirii, care s-a petrecut sub semnul noii mode arhitecturale. Într-o singură generație, aspectul societății și al orașelor s-a schimbat major. Simptome ale dinamicii vieții sociale, artele decorative și-au schimbat într-o manieră radicală vocabularul, uitând timp de cel puțin un secol valoarea vechilor forme. Redescoperirea lor – a autenticității, originalității și pitorescului din vechile tipologii urbane de locuire – conduce la o revalorizare a acestei componente a istoriei artei românești.

¹³⁶ Irina Spirescu, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 24–25.

¹³⁸ Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 66.

¹³⁹ Lampă folosită la începutul sec. XIX în mediile bogate din Europa, inventată de ceasornicarul francez Bertrand Guillaume Carcel. Uleiul vegetal era plasat în rezervor dedesuptul arzătorului, și era ridicat de o pompă acționată de un mecanism de ceas.

¹⁴⁰ Stanislas Bellanger, *op. cit.*, p. 373.

HORIA IGIROȘANU, CRONICAR DE ARTĂ PE NEDREPT UITAT

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract: Horia Igiroșanu (1896-1960), sculptor and promoter of the specialized press dedicated to cinematographic art – in which he manifested himself as one of the important pioneers of Romanian film – is almost unknown as an art columnist. In addition to his work at the Free Academy of Painting, Sculpture and Decorative Arts of the “Fine-Arts” Association, in 1923 he founded and managed a cultural magazine, *Clipa*, subtitled Theatrical, Artistic, Musical and Literary, for which he obtained the patronage of Queen Elizabeth of Greece, daughter of Queen Maria and King Ferdinand I.

In the pages of this well-illustrated and well-informed magazine, Igiroșanu signed the fine arts column and commented on the work of many important or mediocre artists, criticizing or praising, as the case may be. Endowed with an inspired and alert pen he not infrequently launched into polemics and was particularly combative, especially when it came to institutionalized art or the avant-garde that manifested itself, at that time, with great aplomb. His magazine became, in a short time, an opinion sheet and a platform from which the disaffected – Igiroșanu in the first place – could express their opposition to the official trends in the national cultural movement.

Keywords: Fine Arts School, Free Academy of Painting, Sculpture and Decorative, G. D. Mirea, Arthur Verona, Nicolae Vermont, Oscar Walter Cisek, Tudor Vianu, Ion Vinea, Marcel Iancu, Max Herman Maxy, Victor Brauner, Horațiu Dimitriu

Horia Igiroșanu (1896–1960) a fost un fenomen al creativității și publicisticii interbelice. El este cunoscut și apreciat în calitate de cineast – unul dintre pionierii filmului românesc cu subiect istoric și de aventuri – dar aproape deloc în aceea de plastician, gazetar, redactor și cronicar plastic. O căutare banală pe google nu va da despre el decât informații legate de activitatea sa de cineaște.

A trecut, cu dificultate, prin Școala de Belle-Arte din București, unde a fost un student dificil, conflictual, militant, plin de personalitate și cu inițiative de primenire și modernizare a sistemului de învățământ plastic. Pentru o grevă ce o inițiase, pe 10 noiembrie 1919, a fost exmatriculat și chiar arestat un scurt interval – dus pe străzi între baionete –, acțiunea sa fiind considerată o manevră bolșevică, deși aceasta nu avea nici un substrat politic ci doar intenția de a fi îmbunătățită și ușurată existența cursanților care îndurau mari privațiuni.¹ În 1923 a fondat și condus revista de cultură *Clipa* pentru care a obținut patronajul reginei Elisabeta a Greciei. Revista își avea redacția pe Calea Griviței nr. 127, unde se afla și sediul Academiei Libere, tot o instituție inițiată de el ca alternativă la învățământul oficial.

Igiroșanu (Fig. 1) era un om activ, bun organizator, cu inițiativă și energie de a duce la îndeplinire proiectele, mai ales când acestea mergeau împotriva curentului oficial.

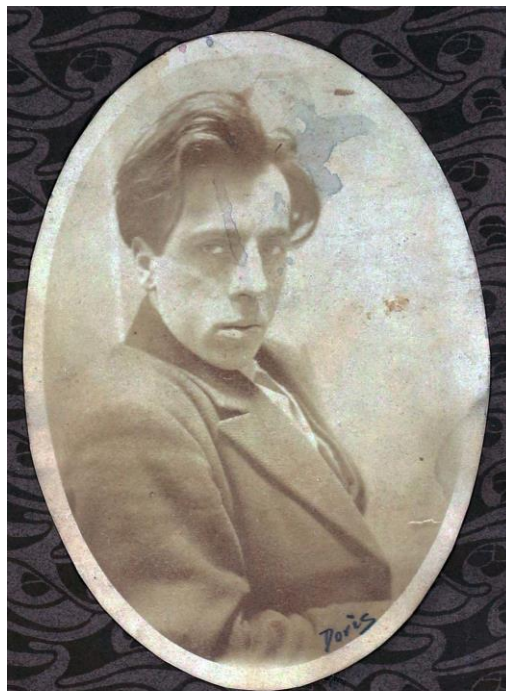


Fig. 1. Horia Igiroșanu, foto Doris, colecție particulară.

¹ Horia Igiroșanu, *Mizeria neagră în Școala de «Arte Frumoase»*, în *Clipa* nr. 24/25 noiembrie 1923, p. 1; Idem, *Serbarea elevilor școalei de «Arte Frumoase»*, în *Clipa* nr. 78/7 decembrie 1924, p. 3; Virgil Condoiu, *A cincea aniversare a Asociației Belle-Arte*, în *Clipa* nr. 22/11 noiembrie 1923, p. 2; Manuela Cernat, *Jean Negulesco, un pictor ignorat în România de ieri și de astăzi*, în *SCIA Artă plastică*, serie nouă tom 3 (47)/2013, p. 110–111.

Inițiator și președinte al Asociației „Belle-Arte”, fondată în 1918 (Fig. 2), cadru de nădejde (director și profesor) al Academiei Libere de Pictură, Sculptură și Arte Decorative (Fig. 3, 4, 5, 6), fondată în 1919 ca alternativă la învățământul academic, membru în colectivul de conducere al Coloniei Artistice de la Baia Mare în 1920, un luptător, un revoltat, Igiroșanu a folosit paginile *Clipei* ca o tribună de apărare a principiilor sale privind creația plastică și de atac a celor care nu aveau aceeași viziune cu el și grupul său de prieteni și acoliți. În primul număr al revistei duminicale, apărut pe 20 mai 1923, în colțul din stânga al primei pagini, era inserat un scurt text cu valoare de manifest, intitulat *Cuvântul nostru*. Deși nesemnat, prin conținut și stil este evident că-i aparținea lui Igiroșanu: „Dacă războiul n-a putut influența asupra științei, și dacă știința continuă să înainteze pe drumul croit sub asprele rigori ale formulelor – lucrurile se petrec tocmai dimpotrivă în ceea ce privește arta – manifestare a instinctului vital. Războiul secerând atâtea milioane de vieți omenești și surpând atâtea credințe, a adus exaltarea instinctului vital.



Fig. 2. Comitetul Asociației „Belle-Arte”, *Clipa* nr. 22/11 noiembrie 1923.



Fig. 3. Academia Liberă de Pictură și Sculptură. În prim plan, stând pe jos, de la dreapta la stânga, Virgil Condoiu și Horia Igiroșanu, făcând semne cu mâna; în centrul imaginii, în mijlocul studenților, cu barbă, Arthur Garguromin Verona, colecție particulară.



Fig. 4. Academia Liberă de Pictură și Sculptură. Cursul de modelaj. În dreapta, Horia Igiroșanu în halat alb, colecție particulară.



Fig. 5. Academia Liberă de Pictură și Sculptură. Cursul de desen după model viu, Horia Igiroșanu în centrul imaginii, dând explicații cu gesturi largi, colecție particulară.



Fig. 6. Horia Igiroșanu în curtea Academiei Libere de Pictură și Sculptură, alături de afișul răsturnat al Balului mascat și costumat organizat de această academie în Sala Sindicatului Ziariștilor de pe Bd. Carol nr. 7, colecție particulară.

Consecință? Totala anarhie în artă. Trăim în timpuri apocaliptice: Altarele în fața cărora îngenuncheam cu smerenie până acum câțiva ani s-au prăbușit din temelii – iar pe soclul de ceară, cu surle și fanfară – neînțeleși, străini și obraznici – se întronază acuma idoli ai artei nouă. Publicul e dezorientat”.²

Pe prima pagină a revistei era, mai totdeauna inserată, în cele dintâi numere, câte o frază care sintetiza conținutul aceluia exemplar. În nr. 22 se declara „«Clipa» închină acest număr Asociației «Belle-Arte»³, care împlinea 5 ani de la fondare, iar în numărul următor se scanda, ritos, „«Clipa» va duce lupta contra țičniților care profanează arta”.⁴ În alte situații erau emise îndemnuri, panseuri sau truisme cu forță de sugestie pentru cititori precum: „Primiți «arta» drept cel mai bun dar de pe lume”⁵, „«Arta» este idealul adânc resimțit”⁶, „Din tot ce se face pe pământ, numai arta sfidează secolele”.⁷

Din 24 februarie 1924, frontispiciul hebdomadarului se schimbă, numele publicației este scris cu niște caractere mai puternice, mai vizibile, iar panseurile dispar în favoarea unor caricaturi inspirate de actualitate sau a unor reproduceri de opere reprezentative din patrimoniul național sau din producțiile contemporane ale plasticienilor. La fel, de la nr. 10 din 5 august 1923, rubrica *Plastică* pe care o semna directorul revistei, avea un frontispiciu caricatural în care, în dreapta apărea chipul gânditor al cronicarului privind o sală de expoziție în care, ca vizitatori, apar un băiețuș naiv, cu privire fixă, nelămurită, și un personaj bărbos rezemat de un spătar de scaun, admirând un tablou cu nuduri – probabil un amator sau un colecționar avizat (Fig. 7) Poate pentru a-și pregăti – sau preveni – cititorii asupra cronicilor sala caustice, în stânga imaginii era postat bustul cu zâmbet sarcastic al lui Mefisto. Ulterior, acest desen datorat penitei inspirate a lui Virgil Condoiu (Fig. 8), colaborator constant al foii și prieten cu Igiroșanu, va dispărea. Pe lângă talentatul Condoiu, care deținea și funcția de secretar general al Asociației „Belle-Arte”, ilustrația grafică era asigurată și de alți plasticieni dotați, precum Mac Constantinescu, Coman Ardeleanu, Nicolae Cernescu,⁸ Gheorghe Ionescu Sin și Ion Anestin.

Față de alți cronicari care nu stăpâneau, nici măcar în calitate de amatori, vreo tehnică a artelor plastice, Igiroșanu – ca mănuiitor al eboșoarului și al cărbunelui de desen – putea vorbi cu multă competență, de pe poziția de practicant, de creator (Fig. 9). În articolul *Adevăruri crude*, cronicarul se indigna de nepriceperea acelor care semnau cronici plastice fără să posede informarea și educația necesare: „Nu pot să trec așa ușor peste toată tagma așa zișilor critici de artă cari clocotesc în jurul expozițiilor. Sunt aproape singurii vinovați în procesul de pervertire a gustului estetic, ca fiind lansatorii unor idei nesănătoase și a unor vopsitori ce se numesc pictori și ipsozari ce se numesc sculptori.

Și cel puțin dacă s-ar pricepe! Dar sunt cu totul ignoranți în materie de artă. Aceasta pot s-o dovedesc oricând.

E o nenorocire mare ce se îndreaptă asupra întregii lumi intelectuale – faptul că nu există suficienți îndrumători cari să arate adevăratele talente și opera și să se demaște excrocheria, necinstea și toate murdăriile câte se secretează în numele artei”.⁹ În continuare arată că, de când a început să facă asemenea dezvăluiri a primit amenințări și prietenii i-au devenit dușmani dar el este decis să continue pe această cale și nu va abdica de la principiul său de a-i ataca pe aceia care „necinstesc arta, făcând din ea un mijloc și din expozițiile lor, prăvălii”. Poate de aceea, Ion Anestin a oferit spre publicare o caricatură executată în stil japonizant în care criticul plastic, cu trăsături nipone, apare copleșit de dileme, căzut pe gânduri, cu o expresie de maximă deprimare, în singurătatea locuinței sale simple (Fig.10). Colaboratorii revistei își permiteau, adesea, glume colegiale.

Într-un alt articol anterior arăta, cu exemple concrete, cum erau făcute cronicile de expoziții de „critici improvizați care nu au nici un fel de pregătire în această direcție. (...) Prost serviciu aduc artei acești pseudo-critici”.¹⁰ Ridiculizând pe acești criticaștri, el trecea la colocvialitate adresându-se, ironic, plasticianului expozant pe care-l sfătuia să nu se îngrijească de promovarea operei sale, doar să pregătească o lucrare pentru acel gazetar și cronică-i va fi gata iar din ea el va apărea genial. Aceasta va stimula și cumpărătorii fără gust și educație artistică. Pentru a explica mai concret, relata cum un cronicar al periodicei *Presa* scrisese despre o lucrare a lui Leon Biju care, de fapt, nu figurase pe simeza Salonului de Toamnă...

² *Cuvântul nostru*, în *Clipa* nr. 1/20 mai 1923, p. 1.

³ *Clipa* nr. 22/11 noiembrie 1923, p. 1.

⁴ *Clipa* nr. 23/18 noiembrie 1923, p. 1.

⁵ *Clipa* nr. 30/6 ianuarie 1924, p. 1.

⁶ *Clipa* nr. 32/20 ianuarie 1924, p. 1.

⁷ *Clipa* nr. 34/3 februarie 1924, p. 1.

⁸ *Clipa* nr. 2/27 mai 1923, p. 5.

⁹ Horia Igiroșanu, *Adevăruri crude*, în *Clipa* nr. 20/28 octombrie 1923, p. 3

¹⁰ I. S. Horia, *Cum se fac criticile expozițiilor?*, în *Clipa* nr. 18/ 14 octombrie 1923, p. 1.



Fig. 7. Frontispiciul rubricii de plastică, desen de Virgil Condoiu, *Clipa* nr. 21/4 noiembrie 1923.



Fig. 8. Virgil Condoiu, autoportret, *Clipa* nr. 100, 17 mai 1925.



Fig. 9. Criticul plastic – Horia Igrișanu, caricatura de Ionescu Sin, *Clipa* nr. 22/11 noiembrie 1923.



Fig. 10. Criticul plastic, caricatură de Ion Anestin, *Clipa* nr. 36/17 februarie 1924.

Fără să-i scuze pe cei care semnuau cronică plastică, el arăta motivele pentru care aceștia, chiar dacă erau dotați și aveau cunoștințele necesare, nu puteau practica, din diverse motive, o critică de artă justă, la obiect: „Aproape toți pictorii și sculptorii cari au deschis obișnuitele prăvălii anuale, intitulate pe nedrept «expoziții», au fost învățați ca în urma unei neînsemnate permisiuni adresate «criticului» – acesta, cocoțat pe tribuna-i de carton, să-i proclame: geniu universal, cel mai bun expozant din anul acesta, pictorul bărăganului, pictorul florilor, al doilea Luchian, pictorul mărilor, al cerului, al codrilor, etc., etc; aceasta până a doua zi când vine un alt «detailist» de «pânze» sau «ipsozuri» căruia să-i consacre aceleași coloane umflate de prostie și nepricepere.

Critica adevărată, cinstită, nu a fost luată în seamă nici când și puținii cari cu oarecare pricepere au îndrăznit să spuie câte un mic adevăr, a trebuit să o lase mai domol – fie din pricina relațiilor de prietenie, fie din pricina «supăraților» cari nu s-au așteptat tocmai «de la X» să-i facă o critică atât de răutăcioasă, atât de severă și care i-a stricat târgul – izbindu-l în soartă, etc., etc. Iată-l pe criticul plastic – (chiar în cazul când este un priceput) – un *prizonier* în mijlocul bâlciului unde și-au ridicat îndrăznețe și obraznice «maghernițe», majoritatea pictorilor și sculptorilor, sau în cazul cel mai fericit un *izolat* de viață, un *om* care să nu aibă nici un contact cu acești negustori cari își păzesc afacerile cu iataganul.

Căci în materie de critică plastică până acum nu s-a spus complet și definitiv *adevărul*, din pricină că nu se admite să se crape odată capetele cumpărătorilor de marfă proastă. Și apoi nu se admite o critică care să însemne nici două trei jaloane pe drumul nedeștelenit al plasticii noastre.

Nu se admite să strigi: «vrem o pictură a noastră, vrem ca și plastica noastră să fie recunoscută la *masa internațională*» (...) Nu se admite să spui că tot, aproape tot ce se face în plastica noastră este o foarte abilă localizare a imaginilor văzute aiurea.

Nu se admite să spui că e prost, când e prost și e bun când e bun”.¹¹

Spirit combative, chiar agresiv, se lansa de multe ori în atacuri la adresa altor cronicari care exagerau în analizele lor, fără a avea căderea a o face. Astfel, într-un articol din februarie 1925, îl „nimicea” pe Oscar

¹¹ Horia Igrișanu, *Însemnări plastice*, în *Clipa* nr. 37/24 februarie 1924, p. 3.

Walter Cisek pentru comentariile făcute pe marginea expoziției Theodorescu-Sion.¹² Într-un extins preambul Igiroșanu glosează pe tema nepriceperii în probleme de artă a publicului cultivat și, mai grav, a semnatarilor de cronici plastice: „Lipsa totală de educație, în materie de plastică a intelectualului român (de marele public nici nu mai vorbesc) este una din principalele cauze care lasă să circule legende neîntemeiate, să se creeze aureole de poleială în jurul capetelor celor câțiva pictori și sculptori consacrați fără bună dreptate. (...) Criticii noștri, chiar aceia cu o spoială de îndrumare în tainele plasticii, sunt adevărații vinovați pentru greșita îndrumare a publicului”.¹³ Apoi, demontează, punctual și sistematic, articolul și capacitatea de critic a colaboratorului de la revista *Gândirea*: „(...) «scăldătorul» de la *Gândirea*, D. Oscar-Walter Cisek în ultima d-sale «Cronică Artistică» exagerează cu multă abilitate tot ce crede d-sa că trebuie să spună, ascunzându-și nemărginita nepricepere în materie de plastică, printr-o erudiție de suprafață, de altfel foarte ușor de împrumutat din prea bogatele manuale didactice nemțești, cu încăpătoare și condensate rezumate. (...) Cu ultima încercare de critică independentă d-l Cisek se înecă în formidabile valuri de elogioase aprecieri, asupra expoziției d-lui Teodorescu-Sion. Adică pornește cu un elan de neînchipuit să atribuie d-lui Teodorescu calități inexistente, îmbrăcându-l în epitete neverosimile, ignorându-i calitățile, cari desigur sunt fixate la locul lor, calități în afară de comun”.¹⁴ Îl acuză și-l ironizează pe Cisek, ca de la o tribună, pentru etichetarea lui Teodorescu-Sion drept „pictor al pământului românesc” care aduce pe simeză „primele compoziții românești”, unde „românii din compozițiile d-lui Teodorescu-Sion au crescut ca plantele din aceste peisagii (!?) Prin vinele lor curge suc gliciei românești.” Dar, criticându-l pe cronicar, Igiroșanu îl critică aspru – și nemeritat – pe artist spunând că: „(...) numai *sucul gliciei românești nu palpită* în firele de sac ce alcătuiesc pânzele d-lui Teodorescu. Țăranii și țărăncile au atitudini străine, se grupează (deși în interesul compoziției), așa cum s-ar grupa țăranii Flamanzi, Bretoni sau din Tirol din pânzele prea cunoscuților titani ai picturii. (...) Domnia sa nu e un deschizător de drumuri nouă, nu e un pictor român în adevăratul înțeles al cuvântului și nici măcar atât de mare pe cât se cade și pretind unii confrăți. D-sa se menține cu cinste în rândul marilor importatori de probleme frământate aiurea până la fărâmițare și mai cu seamă în rândul întâi al «localizatorilor» de imagini plastice străine, dumicate aproape pe înțelesul orașenilor noștri. D-sa îmbracă personagiile lui Ibsen în fote tricolore împrumutându-le atitudini bizare, de pe alte meleaguri. (...)”¹⁵

Atacurile la adresa lui Oscar-Walter Cisek nu s-au limitat doar la acel material. Peste câteva săptămâni avea să-și îndrepte, din nou, tirul asupra sa într-un articol care conținea și alte critici la adresa factorilor de decizie din ministerul de specialitate. Pasajul rezervat cronicarului este foarte relevant pentru viziunea artistică și preferințele lui Igiroșanu, total în dezacord cu acelea ale confratelui: „Revista *Gândirea* are un critic plastic: d. Oscar-Walter Cisek. Greșeală mare pentru o revistă serioasă, care publică în cele mai dese cazuri proză și versuri serioase de Cezar Petrescu, Gib. Mihaescu, Ion Pillat, Nichifor Crainic, Zaharia Stancu, iar alături d-l Cisek își face de cap. Lipsă de directivă? Sau imposibilitate de a face o coordonare logică între toate paginile aceleiași reviste. (...) Când în paginile unei reviste *românești* pusă sub auspiciile unei *fundatii Culturale* se strecoară cuvinte pentru defăimătorii artei noastre plastice; când, tot acolo, se vorbește cu cea mai mare ușurință de pictori și sculptori și mai ales când se trece cu atâta ușurință de la Teodorescu-Sion la Han și Pallady negăsindu-se nici două rânduri pentru unul din cei mai *reprezentativi* pictori români, d-l A. G. Verona, înțelegem atunci unde vrea să ducă *Gândirea* d-l Cisek, poate acolo de unde a venit...”¹⁶ În același articol, autorul aborda anumite aspecte „vulnerabile” ale mișcării artistice oficiale din țară: lucrările achiziționate de Ministerul Artelor de la expozanți – după gustul și sugestia directorului general, fără o comisie competentă de selecție – erau fie depozitate în condiții improprie, în podul clădirii, fie erau luate pentru aranjarea propriei locuințe de diverși „șefi” din acel departament. Un alt motiv de indignare al semnatarului era faptul că, la Expoziția Internațională de Arte Decorative de la Paris fusese desemnată ca delegat al țării, Claudia Milian-Minulescu, soția omnipotentului poet și director general din Ministerul Artelor, Ion Minulescu. Tot ea fusese beneficiara unui stipendiu pentru a studia, tot în Orașul Luminilor, modul de organizare al muzeelor. Nota lui Igiroșanu se încheia în ton caustic: „(...) În curând se va întoarce cu toate certificatele necesare, aceea care trebuie să conducă și să organizeze muzeele (să nu se uite

¹² Oscar Walter Cisek, *Cronica artistică. Ion Theodorescu-Sion*, în *Gândirea* nr. 8/1925, p. 250–252.

¹³ Horia Igiroșanu, *Un critic plastic și Expoziția Teodorescu-Sion*, în *Clipa* nr. 88/15 februarie 1925, p. 3.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Horia Igiroșanu, „Cărămizile” S.A.F., *Generozitatea ministerului artelor, Misiunea d-nei Minulescu la Paris, Criticul plastic al Gândirii, Expoziția femeilor*, în *Clipa* nr. 94/29 martie 1925, p. 3.

locuința cu numărul necesar de camere și tot confortul modern). Așa dar vom avea și o diplomată în bățul cuielei la tablouri. Nu se trimite o altă persoană care să învețe (tot la Paris) cum se mătură în aceste muzee?”.

De periodicul *Gândirea* se mai legase anterior într-o notă în care critica ilustrația copertei cu operele de artă ale unor plasticieni importanți români, dar neinspirat alese și slab reproduse. Mai întâi, dezaproba selectarea creațiilor lui Iosif Iser „cele mai proaste din proastele lucrări cu care a îndrăznit să vină și să sfideze neînarmatul și naivul public bucureștean” ceea ce, în opinia sa, era o „operă de pervertire a gustului pentru înțelegerea frumosului”. Apoi, îi displaceau nuanțele stridente ale unei coperti cu o lucrare de Pallady – motiv pentru a-l critica și pe acest pictor: „Îl știm pe d-l Pallady de la ultima sa expoziție că reieșea din rândul celor mulți tocmai printr-un colorit prea personal, de multe ori frumos și plăcut. Despre gustul d-sale în alegerea pozelor și a subiectelor îl știam destul de vulgar și indecent (...)”.¹⁷ Următorul artist folosit pentru ilustrarea părerilor sale este Anastase Demian – autor de frontispicii și vignete delicate în paginile *Gândirii* – pe care îl consideră „prea copil ca să-i luăm în serios reușitele reproduceri după un prea cunoscut și puternic curent de la Paris unde a fost trimis de stat expres pentru a ne importa o artă care nu e a noastră, și nu poate să fie primită ca atare.”¹⁸ În încheiere, cronicarul deplângea faptul că *Gândirea*, care posedea condiții tehnice deosebite, nu făcea educație artistică și publica, la întâmplare, în loc să reproducă opere de artiști care erau o fală pentru țară și o reprezentau, cu cinste, în străinătate.

Este de mirare aversiunea ce o simțea Igiroșanu pentru Cisek pentru că, întâmplător, opiniile și afecțiunea lor pentru arta clasică și tradițiile pământului românesc îi animau pe amândoi în aceeași măsură și din acest punct de vedere se asemănau. În cronica la expoziția „Arta Română”, Cisek încheia în termeni mesianici, la fel cum o făcea adesea cronicarul *Clipei*: „Ca și Grigorescu, Andreescu și Luchian, pictorul român de azi se va găsi pe sine însuși numai dacă învățând de la marii pictori ai secolelor trecute și filtrând valorile lor prin eul propriu, se va apropia tot mai mult și tot mai fanatic de imaginile pământului românesc”.¹⁹ Ca și Igiroșanu, Cisek avea aceeași părere negativă față de împrumuturile sau mimările ori localizările temelor și manierelor occidentale la noi. El scria într-o cronică: „A face pictură nouă nu înseamnă împrumutarea ieftină a valorilor recunoscute în Apus. E neapărat foarte anevoios a răzbi astăzi până la un drum personal și larg, dar simulând un pseudo-nivel pictural, tânăra noastră generație de pictori nu se va găsi niciodată pe sine-și”.²⁰ Ce-i drept, în aceeași cronică îl critica tocmai pe Ion Negulescu, prietenul lui Igiroșanu, pentru multiplele maniere pe care le abordase în lucrările expuse, fără a avea pic de originalitate, ceea ce probabil, îl iritase pe confrate.

În pofida părerii detestabile pe care o avea Igiroșanu față de Cisek și cunoștințele acestuia de specialitate, culese din dicționare și monografii în limba germană, totuși cronicarul *Gândirii* era un om pregătit și informat. Ca dovadă, în vara anului 1926, Cisek a fost invitat de Universitatea Populară „Coasta de Argint” de la Balcic pentru a susține o suită de prelegeri despre impresionism, pe 11 august, despre expresionism pe 12 august și despre arta nordică pe 16 și 17 august.²¹ Ziarul *Cuvântul* a consacrat o notă extinsă conferințelor, laudând atât publicul select care le-a audiat cât și prestația de mare competență a conferențiarului. Fiecare expunere este dezvoltată într-un paragraf sau două. Conferințele erau așezate sub genericul foarte atractiv „Tendințele moderne în artă și problemele lor față de tradiție”. Comentatorul anonim expunea sintetic subiectele abordate: „D-sa a expus prima oară atât formele cât și necesitățile interioare, purtătoare ale acelor forme ale Impresionismului. Pornind de la formarea sa, legătura cu tradiția era firească. În acel înțeles în care tradiția este elementul viu, schimbător și rodnic fără întoarceri. Din această formare d-sa a desprins profitul teoretic, într-atâta cât să aibă impresionismul, care mai mult ca orice alt curent artistic s-a opus sistematizării”. Celelalte două prezentări erau succint schițate: „Expresionismul s-a desprins în mai toată substanța lui ca o potențare a omenescului, utopic în parte, însă eroică. În a treia lui conferință, d. Cisek a vorbit despre «Firea și tendințele artei Nordice», scoțând în relief contrastul între arta clasică a Sudului mediteranean și arta izvorâtă din spiritul veșnic revoltat și neliniștit că se dezvoltă dincolo de șirul Alpilor. O temă foarte vastă a fost cuprinsă în câteva aspecte ce înseamnă culmi în evoluția artei și a gândirii europene”.²²

¹⁷ *Reproducerile „Gândirii”*, în *Clipea* nr. 4/10 iunie 1923, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Oscar Walter Cisek, *Marginale la o cronică artistică nescrisă*, în *Gândirea* nr. 5/1 noiembrie 1923, p. 110.

²⁰ *Idem*, *Pe drumuri multe (Expozițiile Negulescu și Ștefan Dimitrescu)*, în *Gândirea* nr. 12/5 martie 1924, p. 297.

²¹ *De la Universitatea Populară Coasta de Argint*, în *Cuvântul* nr. 518/29 iulie 1926, p. 3.

²² *De la Universitatea Populară „Coasta de Argint” din Balcic. Prelegerile D-lui Oskar W. Cisek*, în *Cuvântul* nr. 545/29 august 1926, p. 2.

Un alt cronicar care a intrat în vizorul lui Igiroșanu a fost Tudor Vianu care, în articolul intitulat, cu tâlc, *Ușurință revoltătoare*, era atenționat că nu are pregătirea plastică necesară și confundă tehnicile folosite de expozanți: „Se vorbește de pictură și sculptură cu o ușurință de neînchipuit și nu întotdeauna de oameni cari n-ar trebui să fie puși pe locul lor. Aproape toate cotidienele, gazetele, revistele de artă, își închipuiesc câte un cronicar plastic. Acesta, mai nepriceput decât ultimul cetățean cu bun simț, vorbește în scrisul lui mulțimei dornică de o îndrumare. Ce pot să afle cei mulți de la un om care confundă aquarela cu pictura în ulei, pastelul cu ceramica, ceramica cu pictura și gravura cu aquarela? Vreți o dovadă recentă? Citiți în «*Mișcarea literară*» Anul 1 No. 2, care a apărut Sâmbătă 22 noiembrie – la «*Expozițiile de Arte Plastice*»: *Căminul Artelor «Regina Maria»: Rubin* (pictură și desen) – pictură și desen expune d. Rubin? Apoi Gh. Lazăr (pictură). D-le care ai scris notița, d-ta n-ai văzut în viața d-tale un pastel? și n-ai băgat de seamă că aceea ce aduce d. Gh. Lazăr în expoziție nu e pictură, ci pastel? E pastel, d-le Tudor Vianu (mă adresez d-tale, pentru că d-ta ești criticul plastic al «*Mișcării*»), adică desene cu creioane colorate ce au praful ca pulberea de pe aripile fluturilor, praf ce se prinde cu multă trudă din partea artistului, pe hârtie specială, sau carton anume pentru pastel. (...) Dacă într-un simplu anunț se pune atâta nepricepere, neglijență și indiferență, atunci se înțelege lesne și sigur, cum se fac criticile plastice și cine le face”.²³

Igiroșanu era un mare patriot și un înfocat naționalist, fapt ce se dovedea în preferințele sale, în tematica rurală și artiștii care știau să o evidențieze la nivelul așteptat de el. Era foarte selectiv și rezervat în aprecieri. Dar, atunci când le formula, o făcea cu toată inima. Fiind vorba tot de tematica rurală, se vede cât de mult prețuia pe Nicolae Grigorescu și pe Arthur Verona căruia îi consacra o cronică amplă, laudându-i talentul, inspirația, cultura artistică și tehnica desăvârșită. „Un mare artist, pe cât de mare meșteșugar, un suflet rar de poet, pe cât de cultivat, trăiește în fiecare din lucrările maestrului Verona. Un înțelegător de rasă al țării și țaranului nostru, așa cum nimeni n-a știut să-l încălzească cu dragostea și înțelegerea a tot curpinzătoare. Un creator în adevăratul sens al cuvântului. A prins bine o latură destul de aleasă a țaranului și a învăluit-o în larga-i pricepere și dragoste.

Dacă Grigorescu a poetizat până și cea din urmă expresie, viața de la țară (...), dacă Grigorescu, primul și cel mai mare pictor al țării (...) a știut să găsească cel mai bogat și nesecat izvor de inspirație în viața țaranului nostru, a însemnat puternic jalon pe drumul firesc pe unde trebuie să calce plastica românească, apoi Verona înseamnă un al doilea mare pilon, tot atât de puternic și tot atât de însemnat (...) Cu toate încercările de adaptare și localizare, a tot ce s-a făcut în alte țări, și bun și rău, de către cercetătorii de drumuri nouă în arta noastră, maestrul Verona rămâne unul dintre marii talmăcitori ai frumuseții pământului și al neamului nostru; iar opera lui va rămâne una din paginile cele mai bine scrise din plastica românească, pagină de îndrumare și de odihnă sufletească”.²⁴

Ce-i drept, de Verona era legat și instituțional pentru că, în 1919, când Igiroșanu protestase contra mizeriei și metodelor învechite de predare și de tratament al elevilor Școlii de Belle-Arte, inițiind o grevă a cursanților și fiind chiar arestat, Verona sărise în ajutorul elevilor săi iar la fondarea Academiei Libere de Pictură și Sculptură acceptase să fie directorul artistic al noii instituții independente și unul dintre profesorii cu renume și cu greutate pentru a atrage și alte cadre didactice de valoare.²⁵ În numărul festiv al revistei, la împlinirea a 5 ani de la fondarea Asociației „Belle-Arte”, a fost publicată o fotografie care îl prezintă pe Igiroșanu și pe colegul pictor Coman Ardeleanu, stând respectuoși alături de maestrul lor, Arthur Verona, în atelier acestuia plin de schițele executate de el pentru costumele populare din cortegiul Încoronării de la Alba Iulia, din 1922. (Fig. 11)

Igiroșanu scria bine, avea vervă, avea nerv, stăpâna cuvântul, își doza intensitatea discursului pregătind un crescendo final, concludiv. Avea o frazare foarte modernă pentru acele vremuri.

Când tratează o expoziție colectivă, ca aceea a Cercului Artistic, deschisă în martie 1925 în Sala Sindicatului Artelor Frumoase, încearcă să fie obiectiv și acordă fiecărui expozant câte o caracterizare sau câte o frază, mai mult sau mai puțin elogioasă, evitând, în general, criticile aspre. Deși, uneori nu se poate abține să nu strecoare câte o înțepătură colaterală la adresa unora care nici măcar nu figurau pe simeză, ca în cazul de față când folosește ca pretext lucrările unui artist destul de obscur: „D-l Crețoiu²⁶ stăpânește bine tehnica acuarelei. Casele d-sale sunt bine desenate. Au perspectivă. Un arhitect nu putea face altfel (nu mă gândesc la excepții, ca Marcel Iancu, care vede strâmb iar casele răsturnate)”.²⁷

²³ Horia Igiroșanu, *Ușurință revoltătoare* – *Expozițiile de la Ateneu*, în *Clipa* nr. 77/30 noiembrie 1924, p. 3.

²⁴ *Idem*, *Expoziția A. G. Verona*, în *Clipa* nr. 91/ 8 martie 1925, p. 3.

²⁵ I. D. Ștefănescu, *Arthur Garguromin Verona*, în *Analecta*, tom 4/1947, p. 37.

²⁶ Constantin B. Crețoiu (1879-?), pictor și arhitect.

²⁷ Horia Igiroșanu, *Expoziția «Cercului Artistic» și pictorul Mogoș*, în *Clipa* nr. 93/22 martie 1925, p. 3



Fig. 11. Un colț din atelierul maestrului Verona. S. la D – Horia Igiroșanu, Coman Ardeleanu și Arthur Verona, *Clipa* nr. 22/11 noiembrie 1923.

Horia Igiroșanu pornise o vehementă campanie împotriva artiștilor avangardiști. Încă din primele numere ale revistei își manifestase dezaprobarea pentru felul de lucru al lui Marcel Iancu: reproducuse o xilogravură a acestuia intitulată *Sfânt* și cerea cititorilor să-și spună părerea dacă reușeau să observe unde se află acel sfânt.²⁸ (Fig. 12) Nota era încheiată cu următoarele: „Desigur că nimeni nu ia în serios asemenea trăsneli, cari nu au nici cel puțin darul să excite simțurile bolnave ale omului animal de după război. Cei grupați în jurul unei asemenea arte (!) nu pot fi decât profanatorii ei, inconștienți”.

Apoi, în numărul 5 al periodicului, începea un atac direct la adresa lui Iancu și a lui Maxy – care aveau să rămână țintele sale preferate – etichetați drept *Adevărații nebuni*.²⁹ (Anexa) Intitulându-și un nou articol *Nebunia secolului – arta ultramodernă. Cazul Maxy*, cronicarul împroășcă cu indignarea sa motivată de distrugerea artei, pe toți promotorii formelor moderne de expresie, rupte de tradițiile academiilor. Îi bagă în aceeași grupă pe Marinetti, Picasso, Pechstein, Chagall, Archipenko, Kubin și Jawlensky, pentru care nu are decât dispreț pentru că profanau arta: „Boala aceasta care oricum s-ar chema, cubism, expresionism, futurism, dadaism, constructivism, primitivism, absolutism, etc. etc. – a făcut însemnate și numeroase victime în străinătate: la noi abia doi s-au îmbolnăvit complet: *Marcel Iancu* și *Maxy*, ceilalți sunt pe drum”.³⁰

Sunt descrise, sintetic și ironic, lucrările expuse de Maxy la „Maison d'art”: colaje de mărci poștale, cutii de chibrituri, jurnale, poleială și forme geometrice umplute cu culori direct din tub, fără vreun acord între ele. Apoi își dă frâu liber indignării și devine chiar amenințător: „E o nemaipomenită îndrăzneală ca în țara noastră de plugari și ciobani, cu cer limpede și câmpii întinse și mănoase să apară asemenea specimene intruse în domeniul artelor noastre plastice (...) Artiștii cari nu au țară și nu înțeleg să aibă nu au ce căuta în mijlocul nostru.

²⁸ *Chestiuni de rezolvat*, în *Clipa* nr. 1/20 mai 1923, p. 5

²⁹ I. S. Horia, *Adevărații nebuni*, în *Clipa* nr. 5/17 iunie 1923, p. 3

³⁰ Horia Igiroșanu, *Nebunia secolului – arta ultramodernă. Cazul Maxy*, în *Clipa* nr. 23/19 noiembrie 1923, p. 3



Fig. 12. Sfânt de Marcel Iancu,
Clipa nr. 1/ 20 mai 1923.

Oamenii de bine, iubitori și admiratori sinceri ai artelor, vor ști să reacționeze. (...) Sunt încă destui în țara asta care să lupte pentru arta noastră, să o ridice nu să o coboare și să trimită la balamuc pe nebuni și peste graniță pe acei cari nu înțeleg și nu pot să iubească această țărișoară”.³¹ În opinia semnatarului, Maxy nu era nici măcar original, el copiind ceea ce făcuseră demult germanii. Promitea, în încheiere, că va reveni asupra acestui subiect și va explica acest fenomen pernicios pentru creativitatea plastică locală.

După cum se vede, Igiroșanu era un om informat, cunoștea tendințele din arta europeană a momentului și numele cele mai importante ale protagoniștilor acestora, chiar dacă principiile sale estetice le refuzau calitățile. De altfel, pe 9 decembrie 1923, Igiroșanu a susținut o conferință despre arta modernă la Societatea Culturală „Zorile”, ceea ce denota faptul că stăpâna acest subiect și deținea documentația necesară pentru a încheia o expunere coerentă.³²

Într-un alt număr al revistei, Igiroșanu îl desfința pe Marcel Iancu. Semnatarul dădea vina pe libertatea prea mare ce fusese dată artiștilor care a dus la criza din acel moment: „De data aceasta prea multă libertate și o anumită psihoză post belică a determinat pe câțiva scelerați să o rupă cu firul de milenii al tradiției, singurul care dă viață și continuitate unei opere de artă.

Goana după originalitate și fuga de greul meșteșugului care este cunoașterea perfectă a desenului, în plus o nebunie blândă care în aparență nu face rău la nimeni, sunt contigente cari au adăugat la haosul și dezechilibrul produs tocmai acolo unde trebuia să domnească cea mai perfectă armonie, în artă”.³³ După caracterizarea cronicarului, Iancu pictează „cu pieptenul și coada de la mătură” iar încercările sale de construcție „te revoltă tocmai fiindcă sunt o insultă la adresa celui mai elementar bun simț”.

Autorul își termina articolul în aceeași notă mefiantă îndemnând publicul să ia atitudine, să ocolească aceste expoziții, și prevedea caducitatea creației autorilor: „Feriți-vă, oameni buni, de acești șarlatani, ocoliți-i, reacționați contra obrăzniciei cu care vă îndeamnă să primiți ceea ce nu se lipește de suflet. Nu aceștia vor spune generațiilor viitoare cine sunteți; arta lor nu va înfrunta secolele – căci nu spune nimic – e totul o farsă. Cuminenția neamului și geniul rasei noastre n-o fi germinat tocmai în capetele străine de pământul nostru ale d-lor Maxy și Marcel Iancu. Artiștii pământului nostru zac în umbră și mizerie și să nu creadă acești domni că nu va veni ziua când vor ieși la iveală”.

Sub titlul *Nebunii găsesc apărători*, într-un număr următor Igiroșanu își extindea critica asupra celor care scriseră laudativ despre cei pe care el îi atacase. În prima parte a textului își relua diatriba la adresa artei moderne, străină de spiritul românesc: „Domnia prostiei și a dușmanilor acestei țări, dau prilej pseudo-artiștilor să pătrundă - pe ogorul nedestelenit dar bogat în sevă și sănătos, al artei noastre – toate murdăriile și toate produsele unor creere bolnave, descompuse de sifilis și alcool. E trivialitatea încarnată în oasele supte și strâmbe ale unor intruși cari profită de ospitalitatea și bunătatea noastră împinsă până la prostie, pentru ca să aclame din trâmbiți de carton o artă care nu e a noastră, care nu poate să fie niciodată a noastră, fiindcă nu e ruptă din carnea sufletelor noastre, pentru că nu e miez din miezul pământului nostru. (...) Acestea toate ni le transmit, cu obrăznicia caracteristică prostului, șarlatanului și străinului de neamul nostru – drept pictură nouă (pictura așa zisă expresionistă sau divizată după categorii: cubistă, futuristă, dadaistă, constructivistă, absolută, etc. etc)”.³⁴

După care nu-și cruță invectivele când îl dă de exemplu pe Ion Vinea care, în periodicul *Cuvântul Liber* semnase articolul *Modernism și tradiție* în care explica traiectele artei moderne și sublinia că aceasta nu era de import ci exact ceea ce se făcuse până atunci în arta națională care fusese, inițial, adus din străinătate, deci era o urmare firească a tradiției plasticii locale. În articolul său, Vinea ataca opiniile poetului

³¹ Ibidem.

³² Clipa nr. 27/16 dec 1923, p. 4.

³³ Horia Igiroșanu, *Un alt nebun: Marcel Iancu*, în *Clipa* nr. 30/6 ianuarie 1924, p. 3.

³⁴ Idem, *Nebunii găsesc apărători*, în *Clipa* nr. 34/3 februarie 1924, p. 3.

și fostului ministru al Cultelor și al Artelor, Octavian Goga, care dezavuase, recent, modernismul din creația plastică și literară românească. El spunea: „Primejdia artei noi constă după cei mai vajnici naționaliști, în aceea că e fără subiect. În pictura lui Marcel Iancu, de pildă, nu mai vezi nici un țăran, - se văita deunăzi un fost ministru. Pe acești nepoftiți nu-i mai interesează peisajul, peisajul în care stejarii sunt verzi ca românul și viceversa. Nici florile lui Luchian, nu le mai regăsești adaugă același ministru revărsând mari cantități de flori retorice peste florile lui Luchian care, precum se știe, erau aduse, iarna-vara, din Italia în atelierul artistului. Iată cum în atingerea cu izma creață a poetului Goga, violetele de Parma capătă indigenatul. Înțelegem însă îndârjirea și fanatismul care-l urmează. Revoluția artistică de azi rupe legăturile cu natura organizată, păstrând doar datele ei eterne: culoarea și forma în alfabetul ei geometric. Artistul reconstruiește «selon le cube et le cylindre», o lume infinit mai vie și mai expresivă decât a palizilor naturaliști cu stilizările lor timide. Poetul Ion Pillat îmi spunea: «aș vrea să am o pânză de Marcel Iancu dar nu știu unde să o pun să nu mi le anihileze pe celelalte». Pillat exprima sentimentul până și al celor ce nu pricep: spectatorul ieșit dintr-o expoziție modernă își caută zadarnic pierduta liniște, în sălile «clasicilor». Dacă e dintre cei pe cari nedumeririle îi muncesc, se va întoarce iar și iar, în sala blestemată, până ce solzii de pe ochi îi vor cădea. (...) În ceea ce privește însă modernismul afirmat mai ales de la 1917 încolo, el e, colac peste pupăză, în contrast cu întreaga noastră literatură și artă de la 1800 încolo, - e un modernism de EXPORT. Pentru întâia dată am dăruit ceva străinătății care recunoaște. Azi e universal recunoscut că sculptorul Brâncuși a influențat prin elevii săi Liepschietz (sic) și Arhipenko (sic), mult mai celebri decât maestrul însuși, întreaga plastică modernă. În toate cercurile de artă străină se știe rolul jucat de Marcel Iancu în propagarea cubismului încă din 1915, după cum se știe că acest mare artist a lucrat primele reliefuri cubiste în apus. (...) Orice tânără revistă din aceste țări [Franța, Germania, Elveția, America] e o mărturie a neînsemnatei isprăvi, pusă la cale aci, înainte de război, și care izbăvește pe moderniștii români de acuzația «importului». Pictura fără subiect și literatura fără subiect nu sunt însă lipsite de legături cu arta și poezia noastră populară. O plimbare pe cheiul Dâmboviței printre scoarțele țărănești e mai persuasivă decât orice argumentație. (...) Iată-ne, întorși, din pivnițele capitalului pe căi simple și depărtate, la vatră”.³⁵ Aceasta îl înfuriase pe Igiroșanu care nu se zgârcește la imprecății, găsindu-l și pe Vineanu un ignorant într-ale artei: „Cu suficientă nepricepere căută să dovedească că nebunia artei moderne s-a încuibat în capul d-lui Marcel Iancu, geniu universal, și că de la el ar proveni și de la dl. Brâncuși, influența covârșitoare a boalei moderne. (...) Rog pe d-l Vineanu să creadă că deși nu admit arta nouă decât până la o limită – acolo unde sunt granițele stărei sufletești normale și ale adevăratului bun simț - totuși, pe lângă marii nebuni ai apusului d-l Marcel Iancu și cu fratele său de cruce Maxy – sunt niște nulițăți și paștorii de bălci; iar dacă sunt băgați în seamă e pentru că așa sunt nebunii – între ei se admit și se admiră...”. Igiroșanu a fost indignat și de faptul că Vineanu făcuse niște comparații „nejuste și neîntemeiate” între pictura lui Iancu și motivele decorative țărănești de pe covoare și creștături în lemn care l-ar fi inspirat. Așa că el apăra puritatea artei țărănești care nu se poate regăsi în lucrările pictorului în discuție: „D-l Iancu nici nu poate să înțeleagă frumusețea artei noastre populare, nici d. Vineanu care încearcă să facă o apropiere între ce face d. M. Iancu și ce face mocanul nostru... Cel mult, atunci când se încearcă să facă aceasta, poate să o murdărească...să o pângărească”.

Cronicarul își continuă campania contra „nebunilor” din plastica românească în articolul *Clinica mea*. Ca în toate materialele sale, autorul își gradează intensitatea mesajului. Începe prin a pretinde că nu avea de gând să consacre un articol acestui subiect dacă nu ar fi fost îndemnat de prieteni și dacă nu iar fi fost solicitat clarificări de cititori. Apoi urmează: „Aiuriți de mirajul unei ieftine și timpurii celebrități, acești gonaci după succesul în viață, au găsit calea cea mai ușoară, lipsită de orice control. Și în timp ce artiștii de necontestată valoare, cari prin opera lor au sfidat secolele, au clădit cu multă trudă, edificiul firesc al artei pure, acești copii, obraznicii secolului, au pornit să dărâme. Și cum opera de construcție e mai grea decât aceea de distrugere, au ales calea cea mai ușoară, deși mulți își numesc încâlciturile lor «construcții în vaselină, sau linoleum».

Sunt sigur că nu puteau găsi o altă cale acești impotenți ai artei, debordați pe maidanele infectate de ideologia suspectă, a tovarășiilor suspecte. (...) În definitiv, răspunderea tuturor legilor în artă nu e decât rezultatul firesc al neputinței; chiar și știința pe care ei o consacră și vor să o ia de păr drept justificare, o împuștește și o mutilează: perspectiva, anatomia, chimia culorilor, desenul, etc. sunt privite în sensul lor contrariu.

³⁵ I. Vineanu, *Modernism și tradiție*, în *Cuvântul liber* nr. 1/25 ianuarie 1924, p. 11–12.

Pentru exemplu la îndemâna noastră, ca să nu vă port mai departe: Rubin³⁶, când vrea să facă o masă și un scaun alături, atunci liniile fug din fundul tabloului în față, adică în sens invers: în timp ce scaunul e privit de sus în jos, alte obiecte nu au nici un punct de privire. Anatomie? nici urmă; desen? nici atât; culoare? Noroi și lături de canal muiate în șofran. Anemie cerebrală și paralizie totală a nervului optic la unii (acesta este diagnosticul meu); iar la alții șarlatanism amestecat cu anume idei politice; în nici un caz în legătură cu iubirea de țară și oamenii ei; goana după originalitate și glorie pipăibilă, la cei mai mulți. (...) Credința mea e că d. Rubin e un degenerat care vrea să epateze prostimea cu înguste d-sale concepții. Realitatea e însă alta: realizările d-sale sunt de om nebun și, în cazul ăsta, chiar dacă nu e furios, trebuie internat, căci atentează la viața adevăratei arte și contribuie la destrăbălarea bunului gust estetic. (...)”.³⁷ Cu Victor Brauner cronicarul este mult mai clement, chiar blând, pentru că simte că are talent dar nu și-l fructifică preferând să adere la „imitații puștești după maturii într-o țicneală din alte țări”. Îi apreciază afișele și încheie în termeni de paternalism bonom în care îl etichetează pe expozant drept copil ce „nu a fost bătut la timp și unde trebuia” pentru a urma drumul potrivit, oferindu-se să-l bată chiar el pentru a-i „veni mintea la loc”.

În articolul intitulat *Mai multă cinste și pricepere, d-lor confrăți*, Igiroșanu spunea răspicat: „A fi artist e un mare lucru, ce nu pot să-l prețuiesc domnii dela «Contimporanul». S-ar putea spune că îndrăsneala goniților de pe meleagurile străinătății și refugiați la noi, ne face rău, necinstindu-ne modesta noastră pricepere și înțelegere de frumos; iar toți cari foesc în jurul lor, cu întraga lor inconștiență, sunt îndrăsneții corupți de furia veacului și întreg desfrâul deslănțuit cu atâta nefirească și neîngăduită patimă, în urma războiului. (...) Avem nevoie chiar să scăpăm curând de acești culeși de prin taverna, corupători ai bunului gust. M-am agățat iar fără voe de ciuguliții la minte ce vor cu orice chip să fie propovăduitorii unei noi arte, deoarece vreau să atrag atenția serios acelor cari mai plutesc în nedumerire, și să nu uite că: pictură, sculptură, artă decorativă, aquarelă, pastel, aqua-forte, e cu totul altceva; ceva mult departe de pământul tuturilor înrăiților, ceva care se apropie de Dumnezeu. E greu să spui în vorbe aceia ce trebuie să se simtă și să se înțeleagă în domeniul artei pure. (...) Îmi fac totuși o datorie și o cinste, izvorâtă din dragul pentru arta bună, adevărată și mai cu seamă pentru țara mea, de a fi gardianul întregii moșteniri artistice lăsate dela strămoșii mei, care moștenire dacă nu o cunosc mulți, nu e vina mea. (Sub această latură pot fi socotit un «rămas în urmă»). Și mai cu seamă confrăților de la celelalte gazete le dau un sfat: să nu se amestece unde nu le e treaba dacă nu se pricep și nu înțeleg rostul. Să spui o vorbă despre artă și artiști nu e lucru ușor. Trebuie să o cunoști și să-i înțelegi. Probă evidentă, tot în «Mișcarea Literară» și pe aceeași pagină se înjură un ministru al artelor pentru că nu a cumpărat colecția de Luchieni, rămasă de pe urma lui B[ogdan] Pitești, și mai sus, la loc de cinste, se preamărește inițiativa celor de la «Contimporanul» cu bazaconiile lor. Își dau în cap singuri: *Luchian* și *Maxy*, cu întreg cortegiul! Câtă distanță! Apoi, d-lor confrăți una din două: Ori preamăriți cum se cuvine moștenirea lăsată de marele *Luchian*, ori strângeți în brațe pe toți *Marcelușii* și *Rubinii* de la noi. Găsesc că e mult mai cinstit să ști ce vrei.”³⁸

Aceasta era reacția cronicarului *Clipei* la expoziției „Contimporanul” ce fusese deschisă la București, în 1924, între 30 noiembrie și 30 decembrie. Acolo figuraseră lucrări de Hans Arp, Paul Klee, Kurt Schwitters, Hans Richter, Viking Eggeling, Marcel Iancu, Milița Pătrașcu, Mattis Teutsch, M. H. Maxy, Victor Brauner și ale altor câtorva artiști de mai mică însemnătate din Belgia, Cehoslovacia, Polonia, Serbia și Ungaria, precum și 4 sculpturi de Brâncuși alături de câteva fotografii ale unor opere din atelierul său.³⁹

Într-un articol anterior, Igiroșanu era scandalizat de faptul că Sindicatul Artelor Frumoase, organ de decizie în mișcarea artistică locală, tolerase o expoziție Brauner: „Nu pot să pricep însă, cum acest sindicat nu-și îndeplinește rolul serios de a fi păzitorul invaziei în arta plastică românească a excrocilor și a imbecililor străini și a celor fără țară. E «cazul Brauner», ultimul caz de boală, care îl voi diagnostica într-un număr viitor”.⁴⁰ Ceea ce a și făcut după cum s-a văzut mai sus.

³⁶ Reuven Zelicovici Rubin (1893-1974), pictor, scenograf, artist decorator, cu studii la Academia de Artă Bezalel din Ierusalim (1912-1913), la Academia Colarossi din Paris (1914) și apoi, ca audient doar, la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts din același oraș (1916-1919). Revenit în țară se angrenează în mișcarea sinoistă din Fălticeni pentru care execută afișe și ilustrații de presă. În 1919 și 1923 a organizat două expoziții personale în București. Emigrează în Palestina. Din 1924 a fost președintele Asociației Pictorilor și Sculptorilor Palestinieni. A fost numit primul ambasador al statului Israel la București, poziție ocupată între 1948 și 1950.

³⁷ Horia Igiroșanu, *Clinica mea. Cazul Rubin și Brauner*, în *Clipa* nr. 75/16 noiembrie 1924, p. 3.

³⁸ Idem, *Mai multă cinste și pricepere, d-lor confrăți*, în *Clipa* nr. 79/14 decembrie 1924, p. 3.

³⁹ *L'Exposition internationale du «Contimporanul»*, în *Contimporanul consacrat lui: Constantin Brâncuși, sculptor român*, nr. 52/ianuarie [1925], p. 8; Margit Rowell, Friedrich Teja Bach, Ann Temkin, *Constantin Brancusi 1876-1957*, Paris, 1995, p. 380.

⁴⁰ Horia Igiroșanu, *Cronica plastică*, în *Clipa* nr. 73/2 noiembrie 1924, p. 3.

Este de mirare că nici unul dintre cei atacați de Igiroșanu – nu neapărat plasticienii ci eseiștii, cronicarii de artă, Cisek, Vianu și Vinea – nu au reacționat la campaniile pornite de directorul revistei *Clipa*. Fie aceștia nu-i luau în seamă criticile, fie se temeau să încrucișeze spadele cu el în polemici fără de sfârșit. Căci, după cum se vedea din materialele pe care le semna, Igiroșanu era un polemist redutabil.

În primăvara lui 1926 fusese ales juriul pentru Salonul Oficial al anului următor din care făceau parte Gheorghe Petrașcu, Corneliu Michăilescu, Francisc Șirato, Frederic Storck și Cornel Medrea.⁴¹ Când unul dintre membrii viitorului juriu, Michăilescu, semnase un articol despre Salonul Oficial în periodicul *Cuvântul*⁴², spre a lămuri noua situație a proaspeților aleși, Igiroșanu îl etichetează pe autor, cu ironie, ca fiind „veselul pictor modernist” și „interpretul fidel al marionetelor, paiatelor multicolore și diforme”.⁴³ Legându-se de o frază în care autorul clama victoria artei moderne în Salonul Oficial, Igiroșanu trecea la invective demne de condeiul său nervos și indignat: „Care artă? A d-lor *Marceluș Iancu, Maxy și Melița Petrașcu*, morți întru domnul și pentru vecie prin excluderea lor din rândul artiștilor?”

Oare se închipuie d-l Mihăilescu împreună cu d-l Medrea reprezentanți ai artei moderne, ce au pus stăpânire pe «Salonul oficial» ca pe o piață de zarzavat? E ridicol, caraghios, pe cât de dureros și josnic, acest tipăt sălbatic de pretins triumf. Salonul oficial nu e o tavernă oarecare, ce poate fi stăpânită de «*cei zece*» cartelați întru veșnica autocădelnițare, autopremiere și autocumpărare”. Într-un număr ulterior, revenea la fel de vehement, asupra deciziei oficialităților de a selecta pentru juriul viitorului Salon Oficial niște membrii nedemni ce proveneau din grupul modernistilor: „doi dintre bolnavii credincioși ai zeului păgân: Corneliu Mihăilescu și C. Medrea”.⁴⁴ Fiind un bun și fidel camarad, Igiroșanu sărea totdeauna în apărarea colaboratorilor și prietenilor. Furia sa fusese, desigur, stârnită și de faptul că Michăilescu îl atacase pe Victor Bilciurescu, colaborator constant al *Clipei*, care semnase cu inițiale un scurt articol despre Salon, publicat în *Universul*, în care insera fragmente din niște scrisori ale unui „artist reputat” și a unui profesor de desen de liceu, care își arătaseră indignarea față de calitatea discutabilă a operelor expuse cu acel prilej.⁴⁵

Ce-i drept, neregulile în selecția lucrărilor și dezamăgirea pentru aspectul general al expoziției îl făcuseră pe cronicarul *Clipei* să-și intituleze, în chip macabru, un articol referitor la Salonul Oficial: *Cadavrul oficial*.⁴⁶

Când revista *Clipa* a ajuns la numărul 100 a fost pregătită o ediție jubiliară pe 17 mai 1925 în care a fost publicată o caricatură a graficianul Virgil Condoiu, sugestivă pentru opinia dominantă a redacție față de creația de avangardă. Intitulată *La teasc!*, ea reprezenta niște mâini vânjoase ce strângeau șurubul un teasc pe a cărui placă de presare era scris „Clipa Nr. 100”. Din gura celui strivit sub greutatea presei ieșeau numele celor mai recente curente din plastica vremii: Futurism, Cubism, Crudism, Dadaism, Impresionism, Constructivism și, în final, cu o semnificație strict locală, Fraude – cu referire la problemele ades semnalate în gestionarea Salonului Oficial și a învățământului artistic.⁴⁷ (Fig. 13)

Horia Igiroșanu era un apărător al spiritului național în arta românească, al ethosului popular urmat cu strictețe și perpetuat pentru viitorime. De aceea lăuda pe toți artiștii care le păstrau în creația lor, chiar dacă aceștia nu erau de primă mână iar unii erau de-a dreptul mediocri. Se entuziasma și lăuda peisajul campestru, compozițiile rurale, naturile statice tradiționale, militând pentru un „sămănătorism” plastic. Să fi fost aici o limită a cronicarului, o imposibilitate de a se rupe de modelul grigorescian și de epigonismul aferent, urmat pe scară largă în Școala de Belle-Arte și de mulți plasticieni contemporani? Sau o convingere sinceră că numai prin inspirația de la sursele rurale putea fi elaborată o artă națională reprezentativă?

Preferințele sale se îndreptau spre creația lui Arthur Verona – unde figura săteanului și a sătencei luau proporții eroice iar peisajele de câmpie sau de deal erau creatoare de sinestezii –, a lui Jean Al. Steriadi, a lui Horațiu Dimitriu și a fostului coleg și bun prieten, Ioan (Jean) Negulescu, viitorul regizor de succes de la Hollywood, căruia îi consacră o elogioasă cronică la expoziția ce o deschisese, la Ateneu, între 30 decembrie 1923 și 20 ianuarie 1924.⁴⁸ Avea simpatie pentru artiștii minori, care cu greu mai sunt astăzi amintiți în

⁴¹ De la «Salonul Oficial». Reprezentanții artiștilor în juriu, în *Cuvântul* nr. 459/21 mai 1926, p. 2.

⁴² Corneliu Michăilescu, În jurul Salonului Oficial. Spre a lămuri opinia publică, în *Cuvântul* nr. 477/11 iunie 1926, p. 2.

⁴³ Horia Igiroșanu, Au prins curaj trăsniiții, în *Clipa* nr. 135/13 mai 1926, p. 3.

⁴⁴ Horia Igiroșanu, Salonul oficial. Plângerea 4., în *Clipa* nr. 134/30 mai 1926, p. 3.

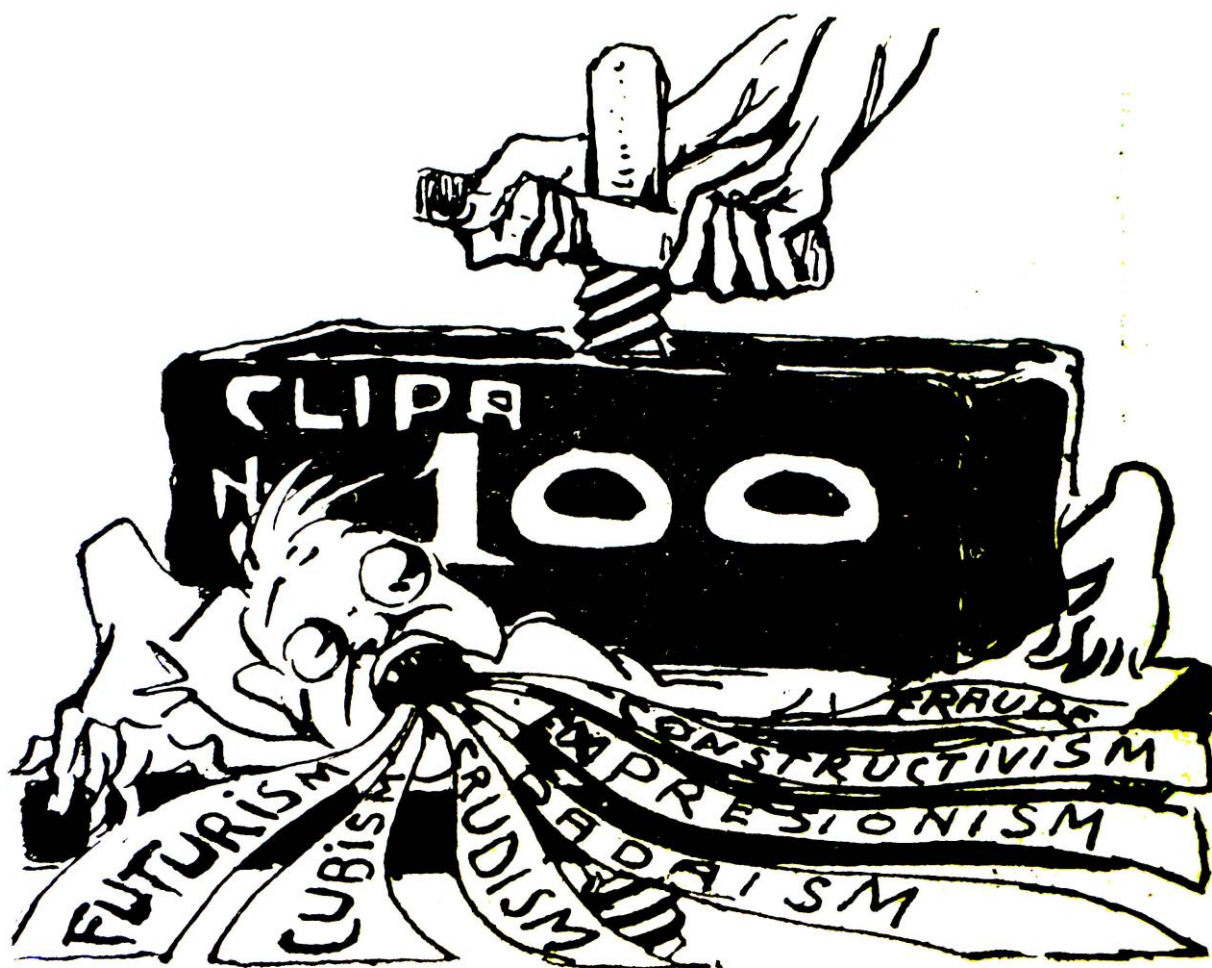
⁴⁵ V. B., Iar Salonul, în *Universul* nr. 125/4 iunie 1926, p. 8.

⁴⁶ Idem, „Cadavrul oficial”, în *Clipa* nr. 178/20 mai 1926, p. 1.

⁴⁷ *Clipa* nr. 100/ 17 mai 1925, p. 1.

⁴⁸ Horia Igiroșanu, Palatul Ateneului – Ion Negulescu în *Clipa* nr. 32/20 ianuarie 1924, p. 3; Manuela Cernat, Jean Negulescu, un pictor ignorat în România de ieri și de astăzi, op. cit., p. 118.

comentariile istoricilor de artă, precum George Chirovici⁴⁹, în mod special pentru că acesta își demonstra dragostea de natură în lucrările expuse⁵⁰, sau pentru Gheorghe Lazăr care practica pastelul cu oarecare succes⁵¹, sau pentru Traian Savopol⁵² care expunea „peisaje colorate frumos și curat”.⁵³



La teasc!

desen de Virgil Condoiu

Fig. 13. La teasc, caricatura de Virgil Condoiu, *Clipa* nr. 100/ 17 mai 1925.

Fără a-l critica direct și nemilos, așa cum făcuse cu avangardiștii, îl apreciază, dar cu anumite rezerve, pe Nicolae Vermont considerându-l, totuși, depășit, vetust, și acuzându-l că face mari compromisuri pentru a satisface publicul needucate, care solicită doar anumite subiecte pentru ca tablouri să fie vandabile. În cronică în care-i analizează recenta expoziție de la Maison d'Art, din ianuarie 1924, înfierează tendința pictorilor de a face concesii pieței prin organizarea de expoziții care nu aduc nimica nou ci doar subiectele cu mare căutare între amatorii fără gust. Face chiar o prezentare sintetică a temelor cu care sunt cunoscuți și apreciați unii dintre pictorii români ai momentului: „D-l Verona pictează toamne, d-l Mirea portrete, d-l Strâmbu interioare cu efecte de lampă, d-l Florian

⁴⁹ George Chirovici (1883–1968), pictor, grafician și artist decorator cu studii la Școala de Belle-Arte din București. A făcut ilustrație de carte și pentru periodice, a executat afișe turistice. Este autorul vitraliilor de la biserica metropolitană din Cernăuți și a dioramelor de la Muzeul de Aheologie din București.

⁵⁰ I. S. Horia, *Expoziția George Chirovici*, în *Clipa* nr. 3/3 iunie 1923, p. 5.

⁵¹ Horia Igiroșanu, *Maison d'Art. Expozițiile de tablouri ale D-lor Gh. Lazăr, Pavelescu, Bellet și D-șoarei Vavilina N.*, în *Clipa* nr. 21/4 noiembrie 1923, p. 3.

⁵² Traian Savopol (1886–1965), ofițer de marină fără studii de artă, specializat în marine.

⁵³ Horia Igiroșanu, *Maison d'Art – Adam Bălțatu, Traian Savopol, G. Mărculescu*, în *Clipa* nr. 26/9 decembrie 1923, p. 3.

marine, d-l Costin [Petrescu] pictură bizantină bisericească, d-l Ioanid hore și d-l Vermont țigănci; așa și cu toți ceilalți pictori, cari au intrat în gustul publicului. De la aceste clișee nu pot să iasă căci riscă să nu vândă; ori este știut că azi expozițiile nu se mai fac de dragul artei și drept manifestări pure de artă – ci din nevoie, împinși de stomac și greutatea zilei, pictorii improvizează acele prăvălii anuale, în care aduc produsele lor spre vânzare. Și atunci sunt nevoiți să facă marfa care se cere”.⁵⁴ După ce, la începutul articolului, laudă talentul și realizările lui Vermont, în cele ce urmează sunt inserate câteva săgeți îndreptate spre avangardiștii care-i displaceau profund și lângă care opera artistului consacrat nu mai putea sta: „Domnul Nicolae Vermont ocupă în plastica noastră un loc de cinste, câștigat printr-o muncă continuă, cinstită și uneori prin realizări eșite din comun. Mentalitatea de azi a pictorilor și a celor cari-l înconjoară nu mai poate să accepte pictura D-sale, fiind demodată. Când s-a admis de unii trăsnelile unui Maxy sau Marcel Iancu – e greu să se mai întoarcă la clișeele învechite, dulci și roase de vreme”. Totuși, comentariile la adresa maestrului sunt încheiate în termeni elogioși pentru realizările sale de până atunci: „D-sa fiind un foarte bun meșteșugar, poate să scoată efecte frumoase, cari să atragă, să uimească chiar; «trucurile» d-sale sunt foarte abil ascunse, iar realizările din această pricină nu se mențin acolo unde ar trebui. D-l Vermont rămâne totuși în plastica noastră la locul de cinste ce și l-a câștigat prin tot ce a lucrat bun, prin tot meșteșugul atât de greu, care îl stăpânește”.

Față de Nicolae Tonitza este extrem de aspru, îi consideră florile niște „sorcove” care „amintesc prea mult de Luchian”, ochii personajelor sale „sunt ca măslinile”, „tot tristul vieții l-a concentrat în capete de îngeri care sunt copii”. Față de nuduri are un întreg paragraf prin care le exclude orice valoare estetică părându-i-se indecente: „Nudurile d-sale expuse cât se poate de inestetic – nu pot decât să te facă să roșești sau să întorci capul. Ce ne interesează nudurile cu picioarele atârinate de pereți? Și apoi, dintr-un nud de femei interesează numai porțiunea obscenă (vorbind din punct de vedere artistic, căci altfel poate să intereseze pe oricine)? Arta nu trebuie să-ți ațâțe simțurile de animal – ea poate are alt scop, dacă are vreunul, să te înalțe, să te facă mai bun, să-ți purifice sufletul...”. Totuși, găsește și câteva calități în arta lui Tonitza: „Culoarea d-sale în schimb e de rasă, atinge pe alocurea nuanțe cu totul fine iar aromniile le obține perfect prin mijloace foarte simple. Capetele d-sale au multă expresie (păcat însă că se repetă). Compune bine și destul de echilibrat – însă nu reușește peste tot să taie cât trebuie și unde trebuie, porțiunea din natură, care să încapă perfect și destul de bine în cadru”. Și conchide într-o notă pesimistă: „Din tot ce face se vede mai mult mizeria și suferința vieții. Și aceasta ajunge pentru ca să te amărase și mai mult”.

Chiar dacă, în cronică expoziției de la Maison d'Art din 1924 fusese oarecum rezervat față de Vermont, peste trei ani avea să se arate foarte apreciativ față de o nouă expoziție a maestrului deschisă la Sala Mozart.⁵⁵ Ce-i drept, acea manifestare marca 40 de ani de activitate ai pictorului precum și împlinirea vârstei de 60 de ani, așa că nu s-ar fi cuvenit a se folosi invective sau formulări cu dublu înțeles (Fig.14). Mai mult, la data aniversării, cu mai bine de un an mai înainte, Igiroșanu semnase un articol foarte elogios la adresa artistului, *Sărbătorirea pictorului Nicolae Vermont*,⁵⁶ în care îl omagia, cu reală afecțiune drept omul „ce a făcut din munca sa un simbol și din artă un apostolat.” În cinstea maestrului fusese organizat un banchet la care luaseră parte colegi și admiratori. Acesta nu a avut aspectul scortșos al dineurilor oficiale ci a fost o întrunire camaraderească în care convivii și-au arătat dragostea sinceră față de cel aniversat: „Vorbele spuse de camarazi, prieteni și ziașiști nu au fost cuvinte rostite ocazional, toasturi seci îmbrăcate în haina de ghiață a protocolului de la banchetele oficiale, au fost frânturi din suflete, încălzite de o dragoste deosebită. Oratorii și improvizatorii de ocazie au lipsit; pictorii și sculptorii nu pot rosti discursuri magistrale; îndemânarea lor e în meșteșugul picturii sau al sculpturii; dar când se hotărăsc să prindă a lega două vorbe, atunci toarnă în ele toată simțirea și dragostea omenească”. Plasându-l, pe drept cuvânt, pe artist în rândul clasicilor picturii naționale, cronicarul conchidea, apoteotic: „Sărbătorirea pictorului, întru toate clasic Nicolae Vermont, a însemnat *sărbătorirea artei românești adevărate*. S-au adunat acolo să cinstească pe un ales al acestui pământ reprezentanți demni ai curentului cinstit în artă”. (subl. A.S.I.)

⁵⁴ Idem, *Maison d'Art – Nicolae Vermont, Tonitza, Zamphiropol-Dall*, în *Clipa* nr. 33/27 ianuarie 1924, p. 3.

⁵⁵ I. S. H., *Expoziția Nicolae Vermont*, în *Clipa* nr. 162/4 decembrie 1927, p. 4.

⁵⁶ Horia Igiroșanu, *Sărbătorirea pictorului Nicolae Vermont*, în *Clipa* nr. 145/7 noiembrie 1926, p. 1.



Fig. 14. N. Vermont, caricatură de Mărculescu, *Clipa* 162/ 4 decembrie 1927.

O altă manifestare de la Maison d'Art unde se adunaseră patru expozanți foarte diferiți și inegali atrage atenția lui Igiroșanu. El îi acorda o cronică în care se arăta prea puțin entuziasmat de prestația tuturor: ardeleanul Corneliu Minișan⁵⁷ – ironizat cu termenul „frate de dincolo” – abuzează de verde și albastru prusia, ca toți participanții la Școala de la Baia Mare, iar gustul și alegerea subiectelor „e grosolan, interpretarea absentă”; Van Saanen-Algi⁵⁸ i se pare mai mult arhitect decât pictor iar siluetele conturate cu bronz pe fond negru ce le expune, sunt menite a decora interioare de clădiri elegante și reprezintă o marfă „vandabilă și pentru proști”; Gh. C. Catargi⁵⁹ (scris Katargi) prezenta miniaturi care arată ca niște cărți poștale ilustrate și „nu au nici eleganța, nici finețea, nici viața atât de discretă și rafinată realizată de marii miniaturisti ai Franței”; în sfârșit, al patrulea expozant era Henri H. Catargi (scris tot Katargi) – singurul care avea să-și facă un nume de mare cinstă în pictura românească, dar care nu-l satisface deloc pe cronicar care spune că: „(...) A pornit pe drumul care duce în altă parte decât la limanul adevăratei arte. Influențat de Iser (influență nefastă) îl întrece în câteva acuarele. Uleiurile toate sunt slabe și false. Felul acesta modern de a te juca cu pensula pe pânză, un bun mijloc de a goni plictiseala, dar e un foarte ușor mijloc de a te numi mai repede pictor și a trece mai curând în rândul lor, cotând pe piața plastică și la cafenea drept pictor modern de avant-gardă.”⁶⁰

⁵⁷ Corneliu Minișan (1885–1952), pictor cu studii la Budapesta, Berlin și Viena, s-a stabilit și a activat la Arad. Autor de peisaje, naturi statice și portrete, specializat în apusuri de soare.

⁵⁸ Edmond van Saanen-Algi (1882–1838), arhitect, pictor și scenograf, cu studii la București, München și Paris.

⁵⁹ Gheorghe Catargi (Paul Gheorghe) (1894–1962), pictor și gravor, cu studii la Odesa, Sankt Petersburg și Viena. Fiind bun desenator a fost angajat la Monetăria Statului pentru realizarea de medalii.

⁶⁰ Horia Igiroșanu, *Prăvăliile deschise*, în *Clipa* nr 1/20 mai 1923, p. 5.

Critici severe a avut și pentru Rudolf Schweitzer-Cumpănă, chiar dacă acela picta scene rurale, dar împăstarea și tonurile stridente îl deranjau pe cronicar: „D-sa vrea să jongleze cu pensulele pe pânză și atunci întrebunțează ulei mult, îngroșând peste măsură culoarea. Din această pricină toată pictura d-lui Cumpănă este unsuroasă, iar petele de culoare fug una într-alta – producând un dezechilibru de tonuri și valori. Culorile d-sale prea vii nu sunt justificate – deși plac – din pricină că nu sunt puse la locul lor. «*Pată justă la loc just*», la aceasta s-ar reduce toate formulele picturii.

Nu vreau să amintesc de boi, cari țin în spate cerul, de pământ care seamănă a cremă, de capete dulci și de ciocolată, de umbre prea opace și lumini imaginare. Abilitatea nu justifică lipsa de cinste și talent. Graba și superficialitatea, această boală a secolului, înecă talentele, înăbușă temperamentele. Și d. Cumpănă, pornit către o analiză mai serioasă a naturii, cu răbdare și cinste, ar face bune lucruri – căci resurse are – dar le risipește în jonglerii, cari îi aduc însemnate pagube”.⁶¹

Începea să-l aprecieze pe Adam Bălțatu pentru că se îndepărtase de influența nefastă a lui Iosif Iser cu „lăturile și tot noroiul de pe paleta” acestuia.⁶² Pentru Lucian Grigorescu are înțelegere și simpatie, chiar dacă decelează influența lui Cézanne în naturile statice cu șervete boțite, vase, fructe și jumătăți de mese dar îl acuză că încearcă să-și nimicească „delicata d-sale sensibilitate” printr-o notă violentă.⁶³ Are o caracterizare plină de crudă ironie la adresa lui Kimon Loghi care era un artist demult consacrat și foarte bine cotate înainte de Marele Război: „Dulceață pe pâine prăjită care place la copii și cucoane. (...) Portretele – fantome din altă viață – nedesenate și fără nici un dedesubt. Peisagiile, din lumea visului «habșbilduri» bune pentru reclame de ciocolată. Motivele în care se complăce s-au tocit ca o monedă prea des frecată de buzunare proaste”.⁶⁴

Intransigentul, intolerantul, conservatorul Igiroșanu nu agreea nici colonia artistică abia formată la Balcic, chiar dacă printre cei care o frecventau erau și câțiva dintre cei pe care-i admira, precum Cecilia Cuțescu-Storck și Steriadi (Fig. 15). A dedicat două articole-studiu acestui fenomen pe care îl ironiza prin titluri alese ca ecou al „ismelor” externe. Primul și l-a intitulat *Exotismul în plastica românească (Balcicomania, turcomania, țiganomania)*. Analizând producția contemporanilor, el revine asupra temei împrumuturilor din arta occidentală („fie din tabăra Franceză, fie din tabăra Italiană sau Germană”) pe care o mai abordase în alte articole: „În plastica românească au pătruns pieziș și insinuant – ca orice element străin de viața sufletească a unui popor – aproape toate curente, cari au ilustrat sau au întunecat platforma, pe care își varsă conținutul sufletească închegat în viziuni plastice, întregul apus luminat. (...) Românul are marele *dar* natural de a-și însuși curând podoabe sufletești străine de acelea ce-i sunt încredințate odată cu nașterea, în așa fel, încât exteriorizate și reeditate, par a fi create și plămădite din sângele lui. Forma care ascunde proveniența mărfii de origine divină, odată schimbată, desigur că înșeală în aparență ochiul comun al profanului; însă, pentru cine se ostenește să sgârie coaja ce învește produsul de import, află conținutul lui real.

Ne-a copleșit admirația pentru produsele străine în așa fel, încât întreaga mișcare culturală și artistică a secolului nostru geme sub povara strălucirii împrumutate. (...)

Exotismul, care în Franța și Germania pare că e încă la modă până și în literatură, ne-a dat și nouă câteva vlăstare suficient de puerile: *balcicomania, turcomania și țiganomania*”.⁶⁵ În următorul articol, cronicarul reproșează confrăților săi că, în loc să se inspire din viața țaranului și din peisajul românesc, atât de variat și de frumos – în care mai aveau multe de descoperit și prin care puteau reprezenta România în fața restului lumii – , au părăsit aceste motive „de dragul șalvarilor turcești, a papucilor, a fesului cu turban și a caselor tătarăști lipite cu pământ galben”.⁶⁶ Pictorii români au pornit spre Balcic precum spre un „pământ al făgăduinței”. Sunt enumerați promotorii acestui exod estival, începând cu Cecilia Cuțescu-Storck „cea mai de frunte propagandistă pentru câștigarea de adepți”, Jean Al. Steriadi cu câțiva elevi ai săi Dimitrie Ghiață, Partogh Vartanian, Romeo Storck și Iovan Mihail, apoi Ștefan Popescu, Alexandru Satmary și Iosif Iser. Autorul nu se poate abține să nu strecoare o fină ironie la adresa celui din urmă: „cel mai apropiat sufletește

⁶¹ *Idem*, Schweitzer-Cumpănă, arhitect Ciortan și sculptor Spiridon Georgescu, în *Clipa* nr. 22/11 noiembrie 1923, p. 5.

⁶² *Idem*, *Maison d'Art – Adam Bălțatu, Traian Savopol, G. Mărculescu, op. cit.*

⁶³ *Idem*, *Sala Mozart. Lucian Grigorescu*, în *Clipa* nr. 28/23 decembrie 1923, p. 3.

⁶⁴ *Idem*, *Prăvăli deschise la Ateneul Român*, în *Clipa* nr. 27/16 decembrie 1923, p. 3.

⁶⁵ *Idem*, *Exotismul în plastica românească (Balcicomania, turcomania, țiganomania)*, în *Clipa* nr. 117/1 noiembrie 1925, p. 3.

⁶⁶ *Idem*, *Exotismul în plastica românească II (Balcicomania. Cazul Iser)*, în *Clipa* nr. 118/8 noiembrie 1925, p. 3.

de turci și motive turcești, în așa măsură încât pe drept crede și d-sa că tătarii au descoperit pictorul ce se ascundea în d-sa”. Aceasta era doar pentru a avea timp să-și stabilească bine ținta și să pornească tirul asupra artistului pe care îl considera un simplu autor de variațiuni pe aceeași temă a orientalismului care nu avea ce căuta în arta românească: „Cel mai încăpățânat *turcoman*, *tataroman* și *balcicomani* din câți avem în țara noastră. Și nu ar fi nimic dacă din această exotica obsesie ar scoate pagini definitive de plastică orientală. În afară de o singură pagină, care reprezintă minunat atitudinea de repauz a orientalei, din toate expozițiile d-lui Iser, de când a fost cuprins de această manie, nu am putut desprinde pictorul mare, maestrul, așa cum îi place să se intituleze. Același, același, mereu același în fiecare pânză. D-sa, care lucrează la Paris «Orientul» și se intitulează pictor român, nici nu putea face altfel. Când lucrezi pe dinafară, ajungi la un moment dat de te repeți fără să îți dai seama. Și așa se repetă d-l Iser, fără să cunoască, fără să știe aceasta. Maniacii picturii au împins disprețul pentru țară și poporul nostru prea departe. Trebuie să-i trimitem acolo unde le e drag să trăiască. Nu putem primi cu răceală și la infinit disprețul unor artiști pictori față de tot ce e românesc. Pictorul trebuie să rămână al țării lui și să exprime cu toată puterea talentului sufletul neamului în cea mai aleasă și înaltă a lui expresie. Pe acesta îl vreau să plece la Paris, Roma și alte centre de artă și să se intituleze pictor român”.⁶⁷ Revenea, anul următor, cu aceeași critică acerbă la adresa „balcicomaniilor” în cronică *Erezii și orientări*.⁶⁸

Șeful școalei dela Balcic



Fig. 15. Jean Al. Steriadi, desen de Mac Constantinescu, *Clipa* nr. 22/ 11 noiembrie 1923.

După cum se poate vedea din aceste rânduri și din multe altele, Igiroșanu respingea orice subiect străin de arealul tradițional moldo-valah, de motivele rurale, de peisajul campestru sau montan care, în concepția sa, erau singurele care puteau defini adevăratul pictor național, cu rădăcinile bine înfipte în glia strămoșească.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Idem*, *Erezii și orientări*, în *Clipa* nr.138/28 august 1926, p. 3.

Vizitând, cu asiduitate puținele galerii din București unde se organizau expoziții, cronicarul observa, cu justețe, că artiștii, în imposibilitate de a-și câștiga în alt fel existența, se străduiau să aducă lucrări cât mai multe, eventual întreaga producție din timpul unui an, fără a face o minimă selecție și, din acest motiv, apărând pe simeze multe tablouri slabe, executate în grabă, neglijent, neterminate sau chiar lipsite de gust: „(...) Nu avem a ne plânge de cantitatea pânzelor și cartoanelor pictate – se produce foarte mult sub acest raport; iar dacă îmi este permis să vorbesc în termeni comerciali, atunci ca o caracterizare a situației artelor plastice la noi, pot spune că *oferta de marfă este mai mare decât cererea*. Piața plastică este supra încărcată cu produse postbelice, așa că pictorii așteaptă înfrigurați timpuri mai bune. Vina cade tot asupra pictorilor și în primul rând, căci produc mult, prea mult chiar – atât cât întrece puterile unui om și aceasta pentru că nu au fost pregătiți pentru o altfel de existență. Din această luptă cu viața, arta este compromisă. Dacă pictorii s-ar opri să aducă în expozițiile lor tot ce lucrează în timpul unui an și ar face o severă selecție – nu știu dacă ar fi în stare puțini să facă câte o expoziție la intervale mari, de câte cinci ani. La cel din urmă pictor vei găsi două trei bucăți bune în expoziția lui; restul maculatură – pânză colorată, bun pentru kilogram sau la desfacerea cu cotul.

Nu se lucrează cinstit; nu suten înfrigurați de frumos; oficialitatea și marele public primește fără nici o rezervă tot ce i se oferă; iar pentru că oferta este prea mare, naivul, blândul și atotneștiutorul cetățean este atras prin felurite mijloace civilizate în sălile tapetate și ticsite cu tablouri, pentru ca să plece (mai mult fără voia lui) cu patru, cinci tablouri la subțioară. Cetățeanul nostru încredințat că duce comori neprețuite, încearcă emoții estetice (!) cari pot să-i aducă într-un viitor apropiat, milioane”.⁶⁹

Această situație era cauzată și de clientela care nu avea gust dar avea bani mulți – îmbogățiții de război – care cupărau orice pe sume mari, stricând, în acest fel piața și scăzând calitatea estetică a lucrărilor: „Care din cinstiții și finii apreciatori ai frumosului eternizat pe bucățile de carton, pânză sau în blocuri de piatră și bronz – nu a simțit cu durere – deprecierea a tot ce era bun și frumos odinioară? Care din oamenii de gust nu a înțeles, că de la un timp sunt chemați în expoziții transformate în prăvălii? și aceasta, atunci când a fost un cumpărător, un amator pasionat și priceput, a băgat banii și mai adânc în buzunar, a întors spatele și a plecat pentru a nu se mai întoarce niciodată și mai ales pentru a face loc snobului, îmbogățitului de război, eșit din rândurile excrocilor de buzunare și a falșilor negustori – cari cumpără pânzele măsurate cu bastonul iar sculpturile după greutate.

Acestuia se adresează arta postbelică. Acesta e suveranul care calcă în călcăie cinstita și adevărata artă. El acum își montează casa, și îi trebuie poze pe pereți, de aceea cumpără mult, plătește și mult – indiferent de ce reprezintă lucrarea.

Acest personaj nou dar suveran a nimicit în mare parte avântul și inspirația creatorului”.⁷⁰ Caricaturile lui Anestin sunt elocvente în acest sens (Fig.16,17,18)

Asupra aflului de artă, de cele mai multe ori de slabă calitate, revenea cât putea de des remarcând că vizitatorii vin în număr mare dar cumpărătorii sunt din ce în ce mai puțini. Își făcuse chiar un obicei ca, în preambulul unei cronici, să abordeze acest aspect deloc îmbucurător: „Sunt așa de scumpe sălile de expoziții și ramele atât de costisitoare încât mă mir cum pictorii pot să se avânte la atâtea cheltuieli inutile, atâta timp cât nu există o justificare plauzibilă a acestora. Lumea, care cu toate acestea se abate în număr destul de mare și prin expoziții, nu mai cumpără fiindcă nu mai știe de la cine. Mereu, alte nume, mereu alte firme înscrise la tribunalul artelor plastice. Natural e deci – producția fiind prea mare – cererea să scadă, marfa să se deprecieze. Criticile sunt toate la fel. Când trebuie să *înjure* pe cineva, tace din gură ca să nu-i facă reclamă, când trebuie să vorbească, atunci nu-i ajung superlativale. Luna aceasta mai toate expozițiile s-au ținut la același nivel, sunt anemice și fără nici o perspectivă de întremare”.⁷¹

Igiroșanu era necruțător în verdictele pe care le dădea. Se erija într-un judecător vigilent și inflexibil. Era extrem de greu de mulțumit. Foarte conservator, aproape anacronic, în gusturi el era cantonat mai mult în secolul al XIX-lea decât în contemporaneitate, deși în alte domenii, precum organizarea sistemului de învățământ sau a vieții artistice instituționale se manifesta ca un înnoitor, chiar un revoluționar. Nu este de mirare că admirația sa se îndrepta în special către maestrul generațiilor anterioare, către opera lui Grigorescu, Andreescu și Luchian. Când, în intervalul 1–17 iunie 1923⁷², I. D. Ștefănescu, ilustrul istoric de artă, a organizat o expoziție cu opere de Andreescu și Luchian, susținând și prelegeri de popularizare și explicare a

⁶⁹ Idem, *Maison d'Art. Expozițiile de tablouri ale D-lor Gh. Lazăr, Pavelescu, Bellet și D-șoarei Vavilina N.*, în *Clipa* nr. 21/4 noiembrie 1923, p. 3.

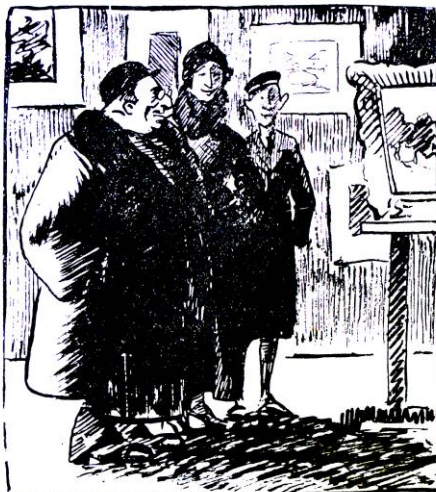
⁷⁰ Idem, *Două plăgi*, în *Clipa* nr. 38/2 martie 1924, p. 3.

⁷¹ Idem, *Câteva expoziții. Sala Mozart și Maison d'Art*, în *Clipa* nr. 24/25 noiembrie 1923, p. 3.

⁷² *De la Fundația «Principele Carol»*, în *Clipa* nr. 3/3 iunie 1923, p. 5.

artei acestora, Igiroșanu a salutat, cu mult entuziasm, evenimentul într-un articol unde, evident, nu-și poate înfrâna nota critică la adresa decidenților indiferenți și a publicului ignorant: „În țara unde exportul vitelor, importul roșului de buze, sulimanului, și a parfumului sunt o necesitate vitală – «arta nu poate fi decât un lux»; în țara unde un ministru al artelor nu poate vorbi despre nevoile artei, căci altfel l-ar «rade» din minister (...) e lesne de înțeles cât e de greu să înjghebezi expoziții, nu de epuri de casă, câini sau din acelea unde se vând cu duzina mușamale pictate – ci expoziții de studii de-ale marilor dispăruți”.⁷³

Realitatea în imagini



Mecena cu familia prin expoziții.

El — Parcă e o fotografie, așa de bine este!..

Desen de ANESTIN

Fig. 16. Mecena cu familia prin expoziții, caricatură de Ion Anestin, *Clipa* nr. 32/ 20 ianuarie 1924.

Realitatea în imagini

MECENA



Eu, tinere — sunt cunoscător! Nu cumpăr decât de la consacrați!

Desen de ANESTIN

Fig. 17. Mecena. Eu, tinere, sunt cunoscător! Nu cumpăr decât de la consacrați, caricatură de Ion Anestin, *Clipa* nr. 31/ 13 ianuarie 1924.

Realitatea în imagini



MECENA. — Tinere, să nu uiți să-mi faci bine, inelele și piatra dela acul de cravată

Desen de Anestin

Fig. 18. Mecena. Tinere, să nu uiți să-mi faci bine inelele și piatra de la acul de cravată, caricatură de Ion Anestin, *Clipa* nr. 37/ 24 februarie 1924.

⁷³ Horia Igiroșanu, *Fundația Culturală «Principele Carol». A treia expoziție de studii: Andreescu și Luchian*, în *Clipa* nr. 6/ 24 iunie 1923, p. 3.

Tot din același firesc interes pentru înaintași, a pornit o anchetă privind dispariția de la liceul din Buzău a unor tablouri de Nicolae Grigorescu.⁷⁴ Și, din aceeași admirație fără limite pentru părinții învățământului artistic românesc, a pus la dispoziție, cu aceeași mărinimie, paginile revistei, pentru o monografie Theodor Aman, ce însepușe să o redacteze pictorul și gravorul Horațiu Dimitriu.⁷⁵ Din păcate, din cauza morții premature a autorului, din acea plănuită operă de mare anvergură nu au văzut lumina tiparului decât 13 fragmente care acopereau doar anii copilăriei și adolescenței artistului, genealogia familiei sale și studiile liceale, până la plecarea la Paris, pentru specializarea în pictură. Tot în sensul slăvirii, după cuviință, a memoriei înaintașilor, Igiroșanu înregistrează indiferența autorităților și a foștilor elevi atunci când s-au desfășurat ceremoniile în memoria maestrului fondator al picturii naționale. Pe 23 august 1925 fusese organizat, din inițiativa Sindicatului Artelor, un parastas pentru Theodor Aman, după 34 de ani de la mutarea sa la cele veșnice.⁷⁶ După ceremonia religioasă, desfășurată la biserica Boteanu, din preajma casei artistului ce devenise muzeu în 1908, a urmat un pelerinaj la mormântul maestrului din Cimitirul Bellu și, după amiaza, o conferință. Cu toată inițiativa salutară, evenimentul nu s-a bucurat de aflusul de public cuvenit și nici de prezența oficialităților din minister. Igiroșanu a semnat, cu amoc, un articol, intitulat *La mormântul lui Th. Aman*, în care dădea frâu liber criticii îndreptățite la adresa nerecunoștinței posterității față de acel proteic artist și creator de școală : „A trebuit să treacă 34 de ani de la moartea aceluia care a fost mai mult decât un pictor; 34 de ani de uitare și nepăsare dela moartea artistului pictor și profesor al întregii generații de artiști români, pentru ca să i se pomenească, în Biserica Boteanu, numele. E un semn bun această inițiativă a sindicatului nostru al artelor plastice; un început de trezire a meșteșugarilor mânători abili ai dălței și pensulei; trezire mult așteptată, căci dacă la această comemorare nu au luat parte – sufletește cel puțin – toți cetățenii acestei țări, vina o poartă întreaga familie de artiști; întâi pentru că n-au știut să-și preamărească și să-și iubească înaintașii; și al doilea fiindcă nici unul nu s-a ostenit, cel puțin din aceia ce l-au cunoscut și iubit, să-l facă știut generației actuale de artiști, pentru ca ei la rândul lor să poată purta mai departe numele și faima marelui dispărut.”⁷⁷ În continuare era elogiată munca de restituire a personalității uitate pe care o întreprindea monografistul colaborator al revistei sale: „Cu multe piedici și nesfârșite necazuri a trebuit să lupte pictorul Horațiu Dimitriu până ce a reușit să reconstruiască și să închege viața și opera lui *Theodor Aman* într-un mare studiu căruia i-am făcut loc cu atâta fericită bucurie în coloanele «*Clipei*». Abia acum începe să ni se lumineze o întreagă epocă din scurta viață a istoriei artelor românești. Studii serioase asupra vieții și operei marilor înaintași ai picturii și sculpturii, nu avem aproape deloc. Inițiativa sindicatului nostru pentru pomenirea lui Theodor Aman și munca plină de dragoste a unuia din camarazii noștri de a ne reda în întregime viața și opera unui pictor mare și în lumina ei adevărată, nu poate decât să găsească desăvârșitori; și mai cu seamă bune ocazii de a ne cunoaște trecutul cât și păătoasa noastră desinteresare față de tot ce-i al nostru mai drag și mai sfânt.”⁷⁸ Apoi, autorul deplângea prezența firavă a plasticienilor la tristul eveniment de pomenire, absența ministrului sau a altor oficialități în afara directorului Școlii de Belle-Arte, G. D. Mirea, fost elev și apoi colaborator al lui Aman – venit mai mult în nume personal – și destăinuia, rușinat, regretabilul fapt că, în cimitir, nici măcar nu știau unde se afla locul de veșnică odihnă al celui comemorat: „(...) Ne-am rătăcit în *cetatea morților* dela Bellu și nu am putut afla crucea și mormântul aceluia la care ne duceam în vizită, cu flori și lacrimi pe obraz, până ce nu a venit un bătrân gardian pentru a ne arăta calea. Se poate închipui o altă împrejurare mai evidentă care să ne arate așa cum suntem? De 34 de ani, nimeni în afară de venerabila d-nă Aman – care încă e în viață – nu a fost o singură dată la mormântul lui Th. Aman. Să ne mai mirăm, cetățeni, strânși în jurul unui crez de artă adevărată, că artistul e uitat și de oameni și de d-zeu, în viața lui amară, când nici după moarte nu sunt cinstiți cum trebuie”. Ca sumum al dezinteresului și nerecunoștinței flagrante față de ilustrul înaintaș era revelat faptul că, în școala pe care el o fondase, nu exista nici un portret pictat sau fotografiat sau vreun bust al acestuia, ca să-i preamărească memoria, iar soția sa murea de foame deși donase țării un muzeu și o colecție importantă. Și chiar mai mult, nici măcar la cursurile de istoria artei nu se predă despre el...

⁷⁴ *Tablouri de Grigorescu furate?*, în *Clipa* nr. 1/20 mai 1923, p. 6.

⁷⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Horațiu Dimitriu, o personalitate artistică și culturală uitată*, în *SCIA, Artă plastică*, serie nouă, tom 10 (54)/2020, p. 68–69, 72–74.

⁷⁶ *Clipa* nr. 110/ 23 august 1925, p. 1.

⁷⁷ Horia Igiroșanu, *La mormântul lui Th. Aman*, în *Clipa* nr. 111/6 septembrie 1925, p. 3.

⁷⁸ *Ibidem*.

Clipa era o foaie de atitudine iar directorul ei – om al cauzelor drepte – se angaja adesea în campanii de presă pentru a lua apărarea celor nedreptățiți, sau a atrage atenția asupra abuzurilor comise de oficialități.

Când, în primăvara anului 1924 se deschisese Salonul Oficial, avea cuvinte ironice la adresa departamentului de specialitate care-l organizase mai mult în beneficiu propriu decât pentru plasticieni: „Salonul Oficial din anul de grație ministerială 1924 menit să devină mai mult un eveniment al ministerului Artelor decât unul artistic, este totuși binevenit cu toate nemulțumirile și micile găinării pe care timpul, neclintitul înțelept, nu le va băga de seamă. Va fi un eveniment pentru Ministerul Artelor fiindcă acestuia nu i-a fost dat până acum să-și mute firma pe Calea Victoriei, pentru ca toată burtăverzimea din capitală să ia cunoștință, întâi, de existența acestui departament, al doilea, de aripa protectoare ce amenință să se întindă și asupra artelor plastice. E un eveniment care, cu toate lipsurile și greșelile, trebuie preamărit și până la pământ salutat”.⁷⁹ Apoi, se înverșunează pe aceia care se aflau constant în obiectivul său, moderniștii, avangardiștii, pe care nu-i considera demni a figura pe simezele oficiale: „Nu înțeleg ce caută la salon trăznitii: Marcel Iancu, Maxy, Teutsch Mattis și alții care se scaldă în aceeași apă? Mai ales nu înțeleg de ce au fost amestecați cu câteva talente reale în aceeași sală? Cartea de vizită ce le-o dă actualul comitet primindu-i în salon le va servi de pașaport și certificat de bună și cuvincioasă purtare. E prea mult ce li s-a acordat!” Spre finalul articolului strecoară o înțepătură la adresa prețului de intrare la expoziție, în valoare de 5 lei, care va atrage un public numeros și va produce fondurile necesare acoperirii, fie și în parte, a cheltuielilor, chiar dacă biletul nu este scump, precizând că „la Moși, la cea mai proastă panoramă nu poți intra cu acești bani”.

Se indignase și atunci când artiștii fuseseră convocați de Ion Minulescu, în calitatea sa de director general în Ministerul Artelor, spre a alege pe cei zece plasticieni care urmau să formeze juriul Salonului Oficial iar „oficialul” a înaintat o listă prestabilită - și agreată de minister - pe care cei prezenți era de așteptat să o valideze. Dar mișcarea nu a ținut căci au protestat cei prezenți și atunci au fost date liste albe ce au fost completate în chip democratic. La vot au ieși: pictorii Marius Bunescu, Gheorghe Petrașcu, Jean Al. Steriadi, G. D. Mirea, C. Artachino, Ștefan Dimitrescu, Arthur G. Verona, I. Theodorescu-Sion, Kimon Loghi, Corneliu Michailescu și sculptorii Ion Jalea, Frederic Storck, Dimitrie Paciurea, I. Iordănescu și Dimitriu Bârlad. Au mai fost votați câțiva candidați din ținuturile recent alipite la trupul României, Janos Thorma, Aurel Popp și August Ballier. Chiar dacă nota nu este semnată, aparține, cu certitudine, prin combativitate și opinii rezonabile, lui Igiroșanu care propune ca acești ultimi plasticieni să fie primiți din oficiu: „Asupra acestora credem că ministerul ar trebui să decidă cu de la sine putere, alegând câte un reprezentant din fiecare ținut. Dacă nu-i cunoaște îi recomandăm noi: Thorma e directorul școlii de Belle-Arte din Baia-Mare și președintele coloniei de pictori de acolo, ca mărime și reputație este de talia d-lui Mirea; Popp fiind mai aproape de onor. minister numai la Cluj, credem că e cunoscut îndeajuns, iar dacă ar fi vorba să se aleagă din Ardeal un pictor nu se poate trece așa ușor peste el; Ballier, profesor la școala particulară de Belle-Arte din Chișinău, ar trebui să obțină voturile necesare din partea colegilor, deoarece a avut o expoziție în București, din care putea fi cunoscut. *Acești oameni trebuiesc apropiați căci reprezintă și ei oarecum o părticică din arta noastră*”.⁸⁰ (subl. A.S.I.) Igiroșanu era totalmente îndreptățit să susțină ca din juriu să facă parte și artiștii din Transilvania și Basarabia: Popp avea să-și valideze calitățile de bun mânuitor al penelului într-o expoziție care, doi ani mai târziu, era lăudată în paginile ziarului *Cuvântul*, într-o cronică din păcate nesemnată.⁸¹

La câteva săptămâni după anteriorul articol, Igiroșanu revenea cu detalii despre acea comisie și despre nemulțumirea directorului general pentru că juriul nu ieșise așa cum și-l dorise el și, în consecință, își exprimase, teatral, dezamăgirea: „Un poet a reînființat «Salonul Oficial», pictorii îl înmormântează”.⁸² Pe tema acestei afirmații ridicole își clădește întregul articol: „Cine este poetul? e lesne de ghicit. E una și aceeași persoană cu directorul general al artelor, chinez în artă plastică și care răspunde la numele de Ion Minulescu.

Cine sunt pictorii? nu sunt alții decât aceia cari nu pot să admită un încurcă lume, un om nepriceput, în fruntea noastră (nu e vorba de d. ministru) (...) Și acum d-le Minulescu (...) vă declar categoric: nu vă pricepeți în pictură și sculptură, nu cunoașteți nevoile artei și ale artiștilor noștri (în afară de ale favoriților) deci nu trebuie pe viitor să vă mai amestecați în treburile noastre; (...) Nu vă mai lăudați cu fapte cari nu vă aparțin și nu scontați viitorul așa cum ați făcut în poezia d-voastră. Acolo sunteți doctor, la noi în plastică, felcer.

⁷⁹ Idem, *Salonul oficial*, în *Clipa* nr. 51/1 iunie 1924, p. 3.

⁸⁰ *Salonul Oficial. Alegerea comisiei* în *Clipa* nr. 45/20 aprilie 1924, p. 3.

⁸¹ *Contribuția Ardealului la «Salonul oficial» al picturii*, în *Cuvântul* nr. 452/10 mai 1926, p. 2.

⁸² Horia Igiroșanu, *Tot în jurul «Salonului Oficial»*, în *Clipa* nr. 54/22 iunie 1924, p. 3.

Nu este adevărat că d-voastră ați reînființat salonul. Mărturie pentru aceasta sunt rapoartele serioase ale d-lui Verona încă de acum un an și stăruințele d-lui Jean Steriade. Acestora trebuie să le mulțumim, nu d-voastră.

Înmormântarea de care vorbiți va avea loc, însă nu a salonului, ci a vechiului sistem de guvernare, de auto-cădelnițare, auto-premiere și auto-ajutorare.

«Salonul Oficial» trebuie să trăiască, pentru binele neamului, pentru ridicarea artei noastre. În el, cei tineri vor căpăta stimulentele și încurajarea și vor da mai mult decât ne așteptăm. Cei bătrâni și «mari», măestrii noștri, vor fi respectați și sărbătoriți cum se cuvine și în măsura tributului ce l-au dat pentru arta noastră și binele comun, așa cum până acum nu au fost. Noi nu suntem ingrați, respectăm trecutul și deci înaintașii. D-voastră, adepții artei noi, strigați într-una: Jos arta țigănească? Vrem o artă nouă! Să o rupem cu tradiția. Jos fosilele...»⁸³

Într-un articol intitulat *Din nevoile pictorilor și sculptorilor*, Igiroșanu sare în apărarea confrăților care nu beneficiau de permise gratuite de călătorie pe căile de comunicație – la fel ca gazetarii – și nu aveau case de creație în stațiuni balneare, unde s-ar putea recrea și și-ar putea reface forțele. Acuză Sindicatul Artelor și pe președintele său de atunci, Marius Bunesco, că nu e combativ și nu reclamă drepturi pentru plasticieni. Își ducea militanțismul până la instigarea la revoltă: „[Artiștii] ar trebui să o pornească cu tot ce au la îndemână, drept arme de distrugere, să omoare chiar pe toți aceia cari fură banul nostru, banul public, să facă să înțeleagă și pe puternicii zilei că arta în țara asta (...) să aibă locul iar puținii artiști trebuie să trăiască mai ca lumea”.⁸⁴

Campania de dezvăluiri și încriminări ale oficialităților continuă cu un material în care sare în apărarea învățăceilor de la arte. Subiectul este sintetizat în titlul sonor pe care l-a ales pentru unul din articolele dintr-un serial dedicat acestui subiect: *Din nevoile învățământului artistic*, ce avea drept subtitlu *Școala de Arte Frumoase focar de tuberculoză – Căminul – Elevii rabdă de foame și îndură mizerie neagră*. Autorul arăta că instituția era prost administrată și întreținută: atelierele erau neîncăpătoare, prost luminate și deloc aerisite ori încălzite iarna, curățenie generală se făcea doar cu ocazia zugrăvelii, se scuipa pe jos iar cursanții din provincie dormeau pe bănci, în sălile pentru cursuri teoretice pentru că nu aveau cămin... Articolul se încheia cu un atac la adresa conducerii indifferente a instituției: „Am toată admirația pentru artistul Mirea, dezgust pentru Directorul Mirea; căci nu-i este îngăduit d-lui Mirea să primească a conduce mai departe o școală care nu are nici de unele, o școală uitată și de oameni și de D-zeu, care de fapt nu există”.⁸⁵ După care insera o scrisoare deschisă către profesorul și directorul G. D. Mirea, plină de invective și de sugestii de a demisiona sau de a ceda elevilor premiul ce-l primise la Salonul Oficial.

Nu era prima dată când Igiroșanu atrăgea atenția asupra acestei situații dramatice din învățământul de artă: cu mai bine de un an înainte scrisese despre flagelul care bântuia Școala de Belle-Arte și căruia, constant, îi cădeau victime elevii fără resurse materiale. Recent se stinsese de ftizie unul dintre cei mai valoroși cursanți iar alții ajunseseră la sanatoriu. Școala, de departe, nu avea condiții proprii pentru desfășurarea cursurilor: frig iarna, ciment pe jos, geamuri sparte, lipsa scuișoarelor... Elevii inițiaseră o listă de subscripție pentru a-și ajuta colegii suferinzi, dar de aceasta profesorii habar nu aveau.

Semnatarul își încheia notița în ton amenințător la adresa factorilor de decizie indifferenți ai școlii pe care-i îndemna să ia măsuri de ameliorare a acestei stări și făcea chiar o propunere interesantă de a fi mutată școala într-un mediu sănătos, în natură: „Sunteți criminali, domnilor pensionari și bursieri ai statului; vă mărginiți numai la oboseala lunară de a vă deplasa să luați leafa și la superficialele corecturi ce le faceți de patru ori pe lună în prea mare grabă, elevilor voștri, pe care nu-i iubiți, fiindcă nu-i cunoașteți. Luați măsuri grabnice! Țipați tare să audă îmbogățirii și vistierii statului, cari stau cu mâinile până în coate îngropate în aur. Cereți ca școlile de Belle-Arte să se mute la țară, la munte, în mijlocul naturii, unde elevul poate găsi hrana necesară, viața și sănătatea. În plus, va găsi acea dragoste de natură, care voi nu o mai aveți”.⁸⁶

Cu persuasiune, cronicarul revenea adesea asupra acestei situații inadmisibile pentru învățământul artistic. Într-un articol în care amintea de propria-i experiență, din 1918–1919, când militase pentru cauza dreaptă a colegilor și avusese de suferit, remarcă faptul că situația nu se schimbase cu nimica în anii care se scurseseră de atunci: „Nu am crezut niciodată că în țara noastră unde atâtea putregaiuri și târături zac și se răsfață pe milioane (...) nu mi-am închipuit ca cele mai de preț și mai rare exemplare ale neamului, aceia cari neîndemnați de nimeni – împinși doar de un imbold intern, către școala care trebuie să-i lumineze și să le dea o îndrumare – să doarmă pe bănci, pe scânduri, cu capul pe geamantane și lemne – într-o sală mizerabilă în care ziua se țin și cursuri.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Horia Igiroșanu, *Din nevoile pictorilor și sculptorilor*, în *Clipa* nr. 55/29 iunie 1924, p. 3.

⁸⁵ Idem, *Din nevoile învățământului artistic. Școala de Arte Frumoase focar de tuberculoză – Căminul – Elevii rabdă de foame și îndură mizerie neagră*, în *Clipa* nr. 62/17 august 1924, p. 3.

⁸⁶ I. S. Horia, *Școala de «Belle-Arte» focar de tuberculoză*, în *Clipa* nr. 5/ 17 iunie 1923, p. 3.



Fig. 19. Sala de cursuri teoretice transformată, în timpul nopții, în cămin, *Clipa* nr. 62, 17 august 1924.

E revoltător și revolta e atât de dreaptă încât se ridică până la cer. Dar cine să o audă, când Dumnezeuul nostru l-au băgat în buzunare, îmbogățirii și mai marii zilei? (...) Nu au un adăpost și cei cari vor să înfrunte cu orice sacrificiu mizeria și lipsurile cari i le oferă această carieră – au rămas în capitala «Tiribombelor» și «Pardoanelor» ca să doarmă pe scândura goală, să se spele dintr-o căldare, să-i umple păduchii și să-i răpună tuberculoza. (...) Este țara noastră care oferă acest spectacol. Sunt sigur că nu se va lua nici o măsură. Băieții de la «Belle-Arte» vor dormi mai departe pe scânduri, căci sunt blânzi și nu cer, aceea ce alții nu le dau. Când am cerut mai tare și cu convingere un adăpost propriu colegilor mei, în 1918–19, am fost arestat și dat în judecată, ca să-mi ispășesc păcatul de a fi cerut un lucru drept».⁸⁷ (Fig.19)

Și, pentru că imaginea putea constitui un mesaj mai elocvent decât cuvintele sale, folosea adesea talentul și inspirația unor graficieni, colaboratori constanți ai revistei, pentru a-și susține afirmațiile. Astfel, Virgil Condoiu, semna - anagramându-și numele în Condil Virgoiu - o caricatură destul de mușcătoare la adresa oficialităților: în prim plan, ministrul Artelor și Cultelor, Constantin Banu, cu barba sa respectabilă, era întrebat de un personaj cu trăsături ascetice, purtând o aureolă pe care stă scris „Artele”: „Bine, Banule, la ce întrebuințezi tu palatul ăla?

– De, știu și eu!!! După datele oficiale, ar servi la...conservarea, răspândirea și propagarea... tuberculozei și derivatelor ei...”⁸⁸ În fundal se vede o clădire dărăpănată, la care se fixau chiar atunci niște proptețe, peste care roia un cârd de ciori, în vreme ce doi brancardieri transportau un cadavru acoperit cu un cearșaf. (Fig.20) O altă caricatură a lui Condoiu înfiera întrebuințarea în alte scopuri a fondurilor strânse din taxa de spectacole decât aceea pentru care fusese destinată la Ministerul Artelor: pe o masă se afla un purcel pe care scria „taxa de spectacol” ce era tranșat de Constantin Banu, ministrul Artelor împărțind câte o bucată celorlalți miniștri; în prim plan se afla Alexandru Constantinescu-Porcu, ministrul Agriculturii și Domeniilor, strângând la piept, cu o expresie de mare satisfacție, o pulpă mare de porc; Ion Nestor, ministru de stat, cu chelie și barbă, și Nicolae N. Săveanu, ministrul Sănătății Publice, întind mâinile, hulpav, spre Banu, ca să-și primească halca de carne la care râvneau. Peste umărul lui Banu privește, cu ochi goi, lipsiți de speranță, un personaj filiform, cu barbă lungă și aureolă pe care stă scris „Artele”, ce ține, stingherit, în mână, un os. Alături de el, doi copilași sumar îmbrăcați, ridică mâinile a rugă spre el, plângând deznădăjduiți peste o paletă aruncată, neglijent, la picioarele lor. Un alt personaj, cu figură prelungă, chel și cu ochelari, privește, concentrat, scena dinspre partea dreaptă a compoziției⁸⁹ (Fig.21).

⁸⁷ Horia Igiroșanu, *Mizeria neagră în Școala de «Arte Frumoase»*, în *Clipa* nr. 24/25 noiembrie 1923, p. 1.

⁸⁸ *Clipa* nr. 10/5 august 1923, p. 1.

⁸⁹ *Clipa* nr. 7/1 iulie 1923, p. 1



Fig. 20. Situația la Școala de Belle-Arte, caricatură de Condit Virgoiu (Virgil Condoiu), *Clipa* nr. 10/5 august 1923.

Sutele de milioane provenite anul acesta din taxele pe spectacole, nu a intrat în bugetul ministerului artelor.



Fig. 21. Sute de milioane provenite anul acesta din taxele pe spectacole nu au intrat în bugetul Ministerului Artelor, caricatură de Virgil Condoiu, *Clipa* nr. 7/1 iulie 1923.

Suita de 11 articole dedicată de Igiroșanu Școlii de Belle-Arte poate oricând constitui nucleul unui studiu aprofundat asupra învățământului artistic din prima jumătate a secolului XX ce l-ar urma pe al nostru de acum 24 de ani.⁹⁰ În primul articol, autorul deplângea faptul că, timp de 7 ani cât dura școlarizarea, nu era predată pictura de peisaj „în plin aer” ci doar studiul de cap (portret) și nud „după aceleași dezgustătoare țișgânci”.⁹¹ Într-un articol următor analiza curricula școlară ce era structurată după o programă italienească pe care o alesese Ipolit Strâmbu și care nu semăna cu aceea a unei instituții de învățământ superior ci cu o școală de meserii. Timp de 4 ani se aprofunda desenul și modelajul, iar cursurile teoretice erau istoria artei, estetica, anatomia, perspectiva, arta decorativă. Acești primi 4 ani corespundeau studiilor liceale, după care urmau încă 3 ani de specializare în pictură și sculptură care corespundeau studiilor universitare, după care se acorda diploma. În programă erau trecute și alte cursuri care, însă, nu se făceau: caligrafia, pedagogia, limba franceză și literatura.⁹² Continua cu prezentarea profesorilor și a materiilor ce le acopereau la clasele de băieți și la cele de fete: desenul era predat, pentru băieți, de Fritz Storck și de C. Artachino iar pentru fete de Ipolit Strâmbu și de Dimitrie Serafim, modelajul îl predă D. Paciurea la băieți și Dimitrie D. Mirea la fete. Storck folosea metoda müncheneză, cu linie viguroasă și evidentă dar era un om rece, nu știa să se apropie de elevi și nu le inspira dragoste de lucru. Artachino cerea foarte multe amănunte și exactitate dar cursul său era „incolor, plicticos”. Nici unul dintre dascăli nu-și dădea prea mare osteneală: „Nu se mișcă nici unul. Așteaptă mărirea lefilor, să iasă d. [G. D.] Mirea la pensie sau să moară, ca să tabere cu toți pe direcție”. Următorul articol trata despre cadrele didactice al căror orar era foarte lejer: „Din toți profesorii câți sunt în țara românească, numai aceia de la Școala de Arte Frumoase au numai două ore pe săptămână (de clasă). Băieții și fetele stau fără nici o îndrumare (aceia câți pot suporta mizeriile localului și câți au loc să lucreze) și când vine profesorul, enervat de atâta grabă, se miră de ce a terminat atât de repede corectura”.⁹³ Profesorii se poartă arogant și-i jignesc pe elevi: directorul G. D. Mirea, când nu era mulțumit de activitatea unui elev îi recomanda să meargă la cizmărie, Paciurea îl trimitea la secția de pictură iar Storck la sculptură. Spațiul limitat nu permitea să se practice sculptura adevărată, se făcea doar modelaj dar elevii nu erau învățați cum să facă o armătură pentru un bust sau pentru o compoziție, cum să folosească aparatul de mărit, necum să cioplească piatra sau marmura, ori cum să toarne în ipsos ori în bronz. Nu era deprinsă nici sculptura ornamentală, sau arta statuară. Studiile se repetau de la o săptămână la alta fie cap fie nud, iar aceasta când existau lemne de foc pentru a fi încălzit atelierul și bani pentru a fi plătit modelul. Când nu era nici una nici alta, Paciurea semna condica fără a ține cursurile iar elevii se plimbau. Pe Dimitrie Mirea îl eticheta drept „o nulitate în materie de artă”. Nici la cursurile teoretice nu era mai bine: Alexandru Tzigara-Samurcaș nu ținea decât odată pe an o prelegere și totdeauna aceeași, despre Renașterea italiană, pe care nu o termina niciodată. Era suplinat, totuși, de I. D. Ștefănescu pentru care Igiroșanu are singurele cuvinte de laudă: „Un adevărat profesor a fost d-l I. D. Ștefănescu, care în cei 8–10 ani cât a suplinat Catedra de Istoria Artelor și Estetică, a adus cele mai reale servicii în învățământul artistic, atât prin cunoștințele ce le-a răspândit, cât și prin activitatea-i extra școlară atât de neobosită”.⁹⁴

Cât putea de des, Igiroșanu lua poziție în apărarea confracților. Nu putea admite ca tocmai aceia care făceau cinste țării lor să nu poată beneficia de ateliere în care să-și creeze opera⁹⁵ sau ca elevii de la Școala de Belle-Arte să nu beneficieze de un cămin decent, ci doar de o cameră insalubră unde se înghesuiau vreo 50 de inși, care, și aceasta le era luată. În toate aceste articole de atitudine își grada intensitatea apelurilor și termina într-o notă forte, care să impresioneze și să îndemne la acțiune pe factorii de decizie: „Îmi fac o datorie să dau alarma. Cine vrea să audă, să audă acum cât mai e timp să se facă ceva. Când vor bate zgribuliți de frig la ușile ministerului ca să ceară un ajutor, sârmanii elevi de la Belle-Arte, va fi prea târziu.

Domnule ministru, găsiți timp și coborâți odată și la nevoile școalei de Belle-Arte! Sunt multe, multe lipsurile, și dacă veți face ceva, recunoștința va fi prea mare”.⁹⁶ Această notiță era semnată cu un alt pseudonim pe care îl folosea din când în când: Hig.

Spre a ilustra cât mai elocvent mizeria în care trăiau elevii Școlii de Belle-Arte, într-un număr din decembrie al revistei era inserată, la rubrica „Realitatea în imagini”, o caricatură semnată de Vasile Blendea.⁹⁷ Intitulată *Aspectul unui colț din atelierul unde lucrează, mănâncă și dorm „BURSIERII” școalei*

⁹⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artiști românesc 1830–1892*, București, 1999.

⁹¹ Horia Igiroșanu, *Din nevoile învățământului artistic. Școala de Arte-Frumoase din București*, în *Clipa* nr. 59–60/ 3 august 1924, p. 3.

⁹² Idem, *Din nevoile învățământului artistic. Cum sunt împărțite ceasurile la școala de Arte-Frumoase din București? Cine sunt profesorii?*, în *Clipa* nr. 63/24 august 1924, p. 3.

⁹³ Idem, *Din nevoile învățământului artistic. Profesorii de sculptură, istoria artelor, etc.*, în *Clipa* nr. 64/31 august 1924, p. 3.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ I. S. Horia, *Ateliere pentru pictori și sculptori*, în *Clipa* nr. 14/16 septembrie 1923, p. 3.

⁹⁶ Hig., *Căminul Belleartiștilor se desființează*, în *Clipa* nr. 14/16 septembrie 1923, p. 3.

⁹⁷ Vasile Blendea (1895–1988), sculptor și pictor, a ucenicit în atelierul lui Dimitrie Paciurea apoi a urmat Școala de Arte Frumoase (1920–1924) și a obținut o bursă pentru Școala Română de la Fontenay-aux-Roses. A ocupat o catedră de profesor de

de Arte Frumoase din București⁹⁸ desenul prezenta situația pauperă a elevilor care trebuiau să împartă atelierul pentru mai multe finalități: pe o bancă doi tineri dorm, unul ciucit, altul întins și cu brațul atârnat în care încă mai ține cartea din care citea când l-a doborât oboseala, în vreme ce altul, gol până la brâu și cu pantalonii în vine omoară puricii și păduchii care l-au chinuit. În fundal, un elev pictează, concentrat, la șevalet. În spațiul meschin este totală dezordine: pe jos sunt aruncate bucăți de lemn pentru încălzirea încăperii, ghetă alături de o paletă cu peneluri și un craniu folosit pentru studiu (Fig.22). Un desen mult mai dramatic, datorat lui Ion Anestin⁹⁹, și intitulat *Crăciunul artiștilor*¹⁰⁰ arată un artist, zgribulit lângă un felinar, ce este întrebat de un polițist încotoșmănat pentru rondul de noapte pe timp de iarnă „Ce faci aici?” la care plasticianul răspunde „Aștept să se deschidă atelierul!...” (Fig. 23)

În cercurile artistice începuse să se discute despre edificarea unui palat al artelor, pentru care fusese alocată și suma de un milion de lei, total insuficientă pentru un asemenea proiect – admirabil subiect de abordat și criticat de Igiroșanu. Deși intențiile se prezentau pline de strălucire, cronicarul își arăta pesimismul în privința materializării lor cunoscând caracterul concetățenilor care se aprindeau repede dar la fel de repede își pierdeau interesul și nu puneau umărul la finalizarea unei lucrări majore: „Noi românii suntem un neam de oameni cari ne entuziasmăm foarte repede și în beția entuziasmului clădim palate, castele mărețe și cele mai frumoase planuri, dar când e vorba să puie fiecare câte un deget, câte o pietricică, ne dăm în lături, entuziasmul se răcește și piere. (...) Iată de ce mă îndoiesc și nu cred în înfăptuirea palatului artelor. Nu avem școli de Belle-Arte, internate pentru elevi, ateliere pentru absolvenți, săli de expoziții, muzee, pinacoteci, atâtea și atâtea de o imediată necesitate, și să mai crezi în înfăptuirea unui palat al artelor? Cine să-l facă?”¹⁰¹

Îl deranjau, pe bună dreptate, și afișele supradimensionate și lipsite de gust ce erau agățate pe fațada Ateneului Român spre a promova una sau alta dintre expozițiile ce urmau să se deschidă sau erau deschise acolo. Luase atitudine și în acest sens atrăgând atenția asupra prostului gust al acelor anunțuri: „Cum este posibil ca, în mijlocul Bucureștiului și chiar în fața Ateneului, – care de bine de rău, până în prezent, înlocuiește templul artelor – să se permită înșiruirea aceea bizară de pânze albe, cățarate pe catalige strâmbe, care dă aceluia loc un aspect de bălci? Și observ că aceasta se repetă din ce în ce mai accentuat. La început modeste și cinstite expoziții (aceasta era înainte de război) erau anunțate prin mici placate, pictate de însuși mâna pictorului. Era frumos să le privești și te atrăgeau. Azi domnii pictori și sculptori, profitând de anumite precedente și de o toleranță inexplicabilă, voesc să ajungă la cer cu proptelele și firmele lor, cari în nici un caz nu-i consacră și nici gând să-i înalțe. Desigur că dacă nu se vor lua măsuri ne vom suci gâtul cu timpul să descoperim unde este Ateneul. (...) În orice caz, pânzele din fața Ateneului sunt în stare să ne compromită cu desăvârșire”.¹⁰² Într-unul din numere revistei de la sfârșitul lunii noiembrie 1923 anunța, cu bucurie, chiar pe prima pagină, că demersul său avusese succes și afișele uriașe fuseseră înlăturate.¹⁰³

Horia Igiroșanu nu se limita doar la viața artistică a momentului. Om de reală cultură și posesor de vaste cunoștințe în istoria artei, se preocupa și de soarta monumentelor istorice. Într-o *Rugăciune pentru domnul ministru al Cultelor*, el atrăgea atenția asupra stării avansate de degradare a multor mănăstiri pentru care nu era repartizat bugetul potrivit pentru conservare sau restaurare, sau chiar nici un buget. Patrimoniul mobil al lăcașurilor respective se afla la liberul arbitru al unor monahi ignoranți și indiferenți care înstrăinau, cu ușurință, odoarele în beneficiu propriu; sau, anumiți istorici ori directori de muzee care, sub pretext că salvează obiectele de cult și manuscrisele, le transportau la București și le depozitau în locuri improprii ori chiar în case particulare.¹⁰⁴ Pe lângă aceasta, atrăgea atenția asupra prostului obicei al vizitatorilor de a-și scrijelii numele pe picturile interioare sau exterioare. Dacă ar fi fost vorba numai de numele unor voievozi sau personaje istorice din vechime ar fi devenit documente de mare valoare dar, cum au fost așternute numele unor trecători contemporani, accidentali, acest lucru nu făcea decât să deterioreze monumentul: „Dacă pereții cu picturile bisericești nu au putut fi cărați, în schimb, peste foarte mulți din aceștia a fost dat cu var, ca să fie mai frumoși; iar credincioșii și cercetătorii de azi și de ieri i-au zgâriat cu numele lor, mai rău ca turcii, când izbuteau să răzbată prin aceste locuri.

desen la Focșani și Târgoviște. N. Iorga i-a dat misiunea de a copia lucrări cu tematică românească din muzee sau castele din Austria, Germania și Elveția apoi de a executa busturile unor personaje importante din istoria patriei.

⁹⁸ *Clipa* nr. 28/23 decembrie 1923.

⁹⁹ Valentin Ion Anestin (1900-1963), grafician și pictor scenograf, a studiat la Școala de Arte Frumoase (1918-1920) și la Academia Liberă de Pictură și Sculptură (1921-1923). A colaborat cu desene umoristice la diverse periodice precum *Clipa*, *Vremea*, *Încotro*, *Timpu*, *Universul Literar și Artistic*, *Pițigoiul*, *Bluze albastre*. A făcut scenografie pentru Grădina Oteteleșanu, Teatrul Național București, Teatrul Fantazio din Constanța, teatrele din Pitești și Petroșani.

¹⁰⁰ *Clipa* nr. 30/6 ianuarie 1924, p. 1.

¹⁰¹ Horia Igiroșanu, *Un palat al artelor*, în *Clipa* nr. 12/2 septembrie 1923, p. 3.

¹⁰² Idem, *Schweitzer-Cumpănă, arhitect Ciortan și sculptor Spiridon Georgescu*, op. cit.

¹⁰³ *Un triumf al «Clipei»*, în *Clipa* nr. 24/25 noiembrie 1923, p. 1.

¹⁰⁴ Horia Igiroșanu, *O rugăciune pentru domnul ministru al Cultelor*, în *Clipa* nr. 14/16 septembrie 1923, p. 2.

Realitatea în imagini



Aspectul unui colț din atelierul unde lucrează, mănâncă și dorm „BURSIERII” școalei de „Arte-Frumoase din București.
Desen de BLENDEA

Fig. 22. Aspectul unui colț din atelierul unde lucrează, mănâncă și dorm „BURSIERII” școalei de Arte Frumose din București, desen de Vasile Blendea, *Clipa* nr. 28/ 23 decembrie 1923.

Realitatea în imagini

Crăciunul Artiștilor



Fig. 23. Crăciunul artiștilor, desen de Ion Anestin, *Clipa* nr. 30/ 6 ianuarie 1924.

La mănăstirea *Polovraci*, Tudor Vladimirescu, desigur în trecere cu pandurii lui, și-a zgâriat numele la intrarea în mănăstire pe zidul care e în întregime pictat; desigur că dacă s-ar fi semnat pe acel zid numai domnitori, domnițe, regi și regine – acel zid pe lângă valoarea artistică, ar fi avut și una istorică; dar exemplul a fost urmat de toți muritorii, așa că azi pictura în întregime e zgâriată”. În final, autorul făcea apel la ministrul Cultelor „să nu lase să se distrugă și aceia ce ne-a mai rămas din tot trecutul nostru istoric”.

Este judicioasă și plină de decență opinia lui Igiroșanu atunci când consideră o barbarie instalarea statuii regelui Ferdinand I cel Leal, la Oradea, în Piața Unirii, exact pe locul unde se afla statuia Sf. Ladislau, întemeietorul și protectorul orașului. Fără a avea sentimente antidinastice și fără a-i lipsi patriotismul el argumentează, logic, că este inoportun a fi edificat un monument demolând un altul și aceasta nu ar putea crea decât resentimente populației locale: „Nu înțeleg pentru ce în toată Oradia, care este destul de mare, nu s-a găsit un alt loc pentru a se așeza măreața statuie a glorioșului nostru rege?”

Monumentul regelui *Ladislau* era o operă de artă care trebuia păstrată, așa cum am primit-o. Sistemul acesta de a se așeza monumente pe socluri de ale altor oameni mari – fie ei chiar și dușmani de moarte ai neamului nostru – este barbar.

Nu se poate clădi nimic temeinic pe ruina altora.

A profana monumentele, care aparțin istoriei, nu este decât o scădere a virtuților celor mai de seamă ale neamului.

Monumentul *M. S. Regelui Ferdinand* trebuia să se ridice în altă parte pentru că astfel, chiar dușmanii dinăuntrul țării să-l privească cu dragoste și respect. Astfel totdeauna vor fi ridicați pumni strânși asupra Lui, iar dinții liftelor vor scrâșni puternic, jurând răzbunare”.¹⁰⁵ În numărul următor al revistei revenea asupra acestei chestiuni cu o notiță – semnată cu pseudonimul Banul Mărcăine – în care semnala un fapt similar, la

¹⁰⁵ I. S. Horia, *Procedee barbare*, în *Clipa* nr. 10/5 august 1923, p. 1.

fel de reprobabil, pregătit de polonezi care decisese demolarea Soborului Pravoslavnic, catedrala ortodoxă din Varșovia, edificată de ruși atunci când acea parte a țării se aflate în stăpânirea țărilor. Autorul conchidea cu tristețe și dojană față de asemenea dispoziții pripite: „E o adevărată barbarie acest procedeu al popoarelor care cred că prin violență vor putea preface elementul «străin». Să ne amintim de politica Romanilor care au cucerit Dacia și să luăm lecții de la ei. Nu prin violență au romanizat-o, ci prin blândețe – și cu ajutorul cărturarilor și a unei propagande înțelepte. Aceste barbarii sunt inutile. Ura tot va cloci în sufletul elementelor străine. Și noi, și polonezii suntem pe o cale greșită. Trebuie să ținem seamă că, înainte de toate, distrugem o operă de artă. Și de aceea aceste acte sunt barbarii, nedemne de popoare civilizate”.¹⁰⁶

Când era vorba de Ministerul Artelor, Igiroșanu devenea vehement. Cu argumente irefutabile el arăta inutilitatea acestui organism consumator de fonduri dar care nu-și explica în vreun fel utilitatea pentru că nu face nimica pentru practicanții artelor. Citând comentariile auzite în diverse ocazii, semnatarul broda, cu sarcasm, pe marginea acestei situații fără ieșire: „«Cine se mai gândește azi serios la artă și artiști?» «Sunt atâtea de făcut în țara noastră ruinată de război - aud în toate părțile spunându-mi-se: Căi ferate, poduri, șosele, biserici, etc. etc» «Artele pot rămâne pe al doilea plan sau chiar al treilea; nu ne trebuie artiști și nici de artă nu avem deocamdată nevoie.»

În cazul acesta sunt de acord. Să se desființeze toate instituțiile de artă și în primul rând ministerul de înaltă procopseală al *artelor*, care nu-și poate justifica prin nimic existența și mai ales păgubirea statului prin cele aproape 30 milioane, câte le mănâncă șefii și sub șefii de masă, directorii și subdirectorii și mai ales așa zișii inspecitori și inspecitori generali ai artelor. Mă rog, ce inspectează acești domni? Muzee ca lumea n-avem, școli de Belle-Arte așa cum sunt, mai bine n-ar fi; conservatoare la fel. Poate: operele, operetele și mai ales cinematografele. (...) Ministerul artelor nu trebuie să mai existe, trebuie desființat, iar lacheii dați afară”.¹⁰⁷

În acel Minister al Cultelor și Artelor fuseseră înființate trei comisii de specialitate: una a monumentelor istorice, alta de arheologie și alta de artă. Acesta era, aparent, un motiv de bucurie pentru cronicar dar, analizând finalitățile acestor comisii ajungea la concluzii deloc îmbucurătoare. Ironic, ca totdeauna, semnatarul nota: „De aci înainte mănăstirile nu se vor mai dărâma, muzeele vor avea din belșug opere de artă, și artiștii cu toții se vor bucura de însemnate ajutoare. Fericire mare va fi pentru țară și artiști! mi se aprinde creierul cu atâtea gânduri bune inspirate de frumoasele intenții ale d-lui ministru C. Banu. Ce păcat că sunt irealizabile și rămân în proprietatea fanteziei, cu toate că sunt scrise, anteproiectate și legiferate! (...)

Comisia artistică (compusă din artiștii cari nu fac politică) ce ar avea de făcut? Cu siguranță, să strângă, cumpărând de pe unde va găsi, opere de artă. Admițând că din această comisie vor face parte cei mai de seamă sculptori și pictori ai țării, nu vor cumpăra lucrări decât de ale altor maeștrii (mai mici desigur) rămânând ca din lucrările lor să se rețină de către alte comisii. (...) Toate vor merge pe roate în țara noastră care e tot atât de bogată în produse artistice și artiști, ca și în grâu.

Întrebarea cea de pe urmă este: unde sunt magaziiile cari vor adăposti aceste nestemate? Muzeele? Sălile de expoziții, școlile de Belle-Arte? Pinacotecile? În sfârșit mult visatul palat al artelor? Când și unde se vor clădi toate acestea?

– Când vor fi bani și unde se va găsi loc, îmi va răspunde cu siguranță domnul ministru C. Banu”.¹⁰⁸

Și, pentru a confirma indolența pe care o semnala, în aceeași perioadă, dispărea din sălile de expoziție de la Ateneu, o pictură de Nicolae Grigorescu.¹⁰⁹

Pe 30 octombrie 1923, locul lui Constantin Banu a fost luat de Alexandru Lapedatu la Ministerul Cultelor și Artelor¹¹⁰, fapt salutat, cu bucurie, de directorul *Clipei* care-și puna mari speranțe în acest

¹⁰⁶ Banul Mărăcine, *Barbarii*, în *Clipa* nr. 11, 19 august 1923, p. 1.

¹⁰⁷ Horia Igiroșanu, *Un minister de carnaval*, în *Clipa* nr. 9/22 iulie 1923, p. 3.

¹⁰⁸ Idem, *Tot despre nevoile noastre*, în *Clipa* nr. 15/23 septembrie 1923, p. 2.

¹⁰⁹ Horia, *Un tablou de Grigorescu furat de la Ateneu*, în *Clipa* nr. 21/4 noiembrie 1923, p. 2.

¹¹⁰ Stelian Neagoe, *Oameni politici români. Enciclopedie*, București, 2007, p. 414.

nou ministru care era iubitor al artelor.¹¹¹ Dar speranțele sale nu s-au confirmat din cauza situației economice dificile din acea perioadă și a amorțelii care copleșise administrația.

O altă problemă pe care a urmărit-o și criticat-o a fost cortina Teatrului Național pictată, în doar patru luni (timp record), de Traian Cornescu¹¹², scenograf destul de priceput dar neinspirat în realizarea acelei lucrări ce trebuia să fie reprezentativă pentru prima scenă dramatică a țării. Igiroșanu consacră două articole acestui subiect. În primul îl ironizează pe autor și face o descriere, cu note hazlii, a compoziției: „Prima îndrăzneală, cu care ne pălmuește bunul simț, e lipsa totală de studiu și o completă superficialitate în execuție. (...) Banul nostru, dat pe mâna unei instituții de cultură, nu poate fi risipit, nu poate fi mijloc de căpătuială a favoriților și înfiptilor.

Ce pot să aleg din «mușamaua» colorată a d-lui Cornescu? Desenul? care e chinuit, scâlciat, necăutat, inexistent? compoziția? care de fapt nu există, nici drept mijloc de exprimare a unei idei, vreunui sentiment rătăcit prin buzunarele autorului; nici ca o simplă grupare, ce trebuie să justifice o înțeleaptă umplere a spațiilor goale, nici măcar drept punere în aplicare a unei teorii noi în artă, necunoscută de noi? Culoarea? deși simpatcă, cu ușoare tendințe de a reprezenta un tot armonios, e fadă și apoi în flagrantă contrazicere cu tonul general al sălii. Nu mai vorbesc de stilul ei. Cine din cunoscătorii noștri în ale picturii poate să-mi spună în ce stil e lucrată noua cortină? Sau către care tinde? (...) Să luăm compoziția (deși nu poate fi vorba de așa ceva) de la stânga spre dreapta: Un om speriat, gata să cadă, ține de coarne o căpriță de lemn în chip de cal, după care urmează înșirați ca bamele, personagiile alaiului domnesc: țepene, în atitudini neverosimile, își arată profilurile tăiate prost și grosolan. În capătul coloanei, ginerele, fără cocardă de beteală și fără chef, se apleacă în unghiu drept, întinde două degete miresei, a cărei atitudine nu am ghicit-o din pricina voalului și stofelor înțepenite pe ea, cu toate acestea nu am putut da de capătul mâinei ce o întinde ginerele (în orice caz e lungă mâna, până la pământ). Aceștia ar forma (ginerele și mireasa) punctul culminant central al compoziției. Dar nu e așa. Între ei (ginere și mireasă) stau proptiți în picioare de lemn două capre, care pot fi și miei, iezi, iepuri sau chiar ogari.

Punctul central al mușamalei e prost găsit, tratat cu o egală indiferență și nepricepere, ca și cel mai puțin important colț al ei. Iată, de pildă, să o luăm de la dreapta spre stânga. Aceleași personaje, grave, cu capete patologice, într-o ținută descompusă ca de înmormântare; aceleași picioare mici și capete mari; aceeași înșiruire monotonă de prizonieri duși la moarte.

Peisajul nedefinit. Marea din fund e prea verde-galbenă; poate fi și un deal colorat cu leșie și spălături de vase cu miros de canal. Copacii sunt frumoși, da nu ca în basme.

Ce bine era dacă domnul Cornescu rămânea în dosul cortinei și nu se amesteca în treburile oamenilor pricepuți! Avem destui pictori cari ar fi putut lucra mai cu temei. Un concurs public trebuia făcut, aceasta pentru ca răspunderea unei greșeli să nu cadă toată asupra direcțiunii Teatrului. Opinez: cortina e proastă, necinstește arta noastră și trebuie dată jos. (...)”¹¹³ În următorul material – unde cere, insistent, încă din titlu, înlăturarea acelei cortine - îi acordă oarecare credit autorului dar nu în poziția de pictor al unei lucrări atât de importante: „D-l Cornescu e bun meșteșugar; a realizat și câteva peticele de pânză (acceptabile), e un bun funcționar al T[eatrului] N[ațional], dar nu are « forța » care să-l ajute la desăvârșirea unei pânze de dimensiuni. Sunt prea mari greșelile exprimate în cortina expusă în văzul tuturor pentru a-l putea promova printre tolerați.

Domnul Cornescu (și oricare din pictorii și sculptorii noștri) are voie să expună la d-sa acasă, sau în care sală din București vrea, orice bazaconie; nu va lega de d-sa nimic din ce e al nostru; nu-l vom putea opri de la orice ineptie făcută în numele artei, atunci când o face pe cont propriu. Îi cer socoteală și nu-l voi lăsa fără să plătească scump îndrăzneala de a-și fi însușit banii statului în schimbul unei pânze colorate și desenate prost, mai ales când la noi în țară sunt destui cari ar fi putut face altfel. Noua

¹¹¹ Horia Igiroșanu, *S-a oficiat instalarea noului ministru al artelor*, în *Clipa* nr. 21/ 4 noiembrie 1923, p. 1.

¹¹² Traian Cornescu (1885–1965), pictor și scenograf. A studiat la Școala de Belle-Arte din Iași apoi a fost bursier la Academia Regală Bavareză de Arte din München și la Paris unde s-a specializat în scenografie. A fost un emul al lui Ștefan Luchian, îngrijindu-l și lucrând în atelierul acestuia deoarece era înșurat cu nepoata pictorului. A fost scenograful Teatrului Național (1925–1939) și apoi la Teatrul Giulești (1939–1958).

¹¹³ Horia Igiroșanu, *Cortina Teatrului Național*, în *Clipa* nr.71/19 octombrie 1924, p. 3.

cortină a T. Național necinstește țara și arta românească. (...) Cer d-lui Ministru al Artelor și tuturor putincioșilor cari îl înconjoară, să dispună ridicarea acestei cortine pentru totdeauna și aceasta cât mai urgent.(...)”¹¹⁴

Asupra cortinei, aflată încă la locul ei, revine peste 11 luni, când trata despre situația Muzeului Militar de la Parcul Carol, aflat și acela într-o stare jalnică. Indignat de indiferența autorităților, Igiroșanu enumera toate monumentele ridicate, din materiale ieftine, perisabile, de antreprenori corupți, pentru proslăvirea Unirii și glorificarea eroilor: Arcul de Triumf care stă să cadă, Catedrala Încoronării de la Alba Iulia căreia i se desprind stucaturile, Muzeul Militar amenajat în fostul Palat al Artelor ale cărui luminatoare deteriorate costă prea mult spre a fi reparate și atunci urmau a fi acoperite, scăzând dramatic eclerajul interior. La acestea se adăuga problema nerezolvată încă de la întâia scenă dramatică a țării: „Cortina Teatrului Național, operă scâlciată și mototolită a pictorului Cornescu e o altă rușine care se lasă în fiecare seară de 20-30 de ori peste prostia spectatorilor încremeniți în fotolii, tăindu-le greața produsă de un Shakespeare oarecare, printr-o binevenită adaptare la gustul comun. Și puținii inițiați sufăr cu resemnare din pricina mușamalei ce închide peretele luminat al Naționalului cu aspectul fațadei panoramei lui Braun din Moșii noștri de altădată”.¹¹⁵ Mai departe, cronicarul se arăta preocupat de colecția de artă plastică a Muzeului Militar care urma să fie concentrată în spații improprie deoarece obtuzitatea cazonă a unor factori de decizie nu o considera de egală importanță cu restul exponatelor. Era relatat modul în care fusese constituit acest muzeu și patrimoniul ce-l conținea: „Organizat în pripă imediat după încheierea războiului, s-a îngrămădit în el – dar așa cum se face o grămadă – multe materiale: trofee de război, arme, costume, steaguri din diferite epoci; diferite arme și munițiuni, fotografii din timpul războiului, etc.; pe lângă acestea (deși fără nici o alegere, totuși îmbucurător pentru noi cari dorim cât mai multe muzee de artă) și o colecție de sculptură și pictură (printre care multe de valoare), cu subiecte din timpul războiului și militare. Ocupa această pinacotecă militară un loc de cinste în muzeu și avea loc suficient de extindere. O mentalitate crudă și cazonă a câtorva din comitetul de conducere al Muzeului Militar tinde ca prin reorganizare să ducă la desființarea propriu-zisă a muzeului. Dintr-un meschin calcul ce duce la o temporală economie se astupă două din luminatoarele mari, desființându-se lumina proprie picturii; aceasta din pricină că repararea radicală a luminatoarelor ar costa prea mult.

O altă hotărâre cu totul barbară, e aceea de a îngrămădi în cele patru săli întunecoase și mici (singurele ce le mai lasă pentru opere de artă) pânze de dimensiuni mari, cum sunt ale Maestrului Mirea și pictorului Stoika. În zadar se muncește directorul muzeului¹¹⁶, un militar cu foarte mult suflet și dragoste pentru artă, să facă ceva în plus pentru acest muzeu: se isbește neîncetat de eternul zid de nepricepere al comitetului.

E lăudabil că se așează materialul pur militar pe epoci și e de admirat această muncă uriașă; dar e de condamnat crima ce se săvârșește prin intervenția de a se suprima cât mai mult arta care preamărește faptele mari de arme ale românilor”.

Când, pe 20 martie 1924, complexul om de cultură Victor Ion Popa – dramaturg și promotor al teatrului modern, scenograf, caricaturist, cronicar plastic, etnograf – a conferențiat la Fundația Carol I despre „Școala plastică românească”, Igiroșanu scrie un articol în care, după ce laudă expunerea clară, dicția impecabilă, bogăția și culoarea limbajului, începe să critice, sistematic și cu argumente irecuzabile, expunerea. Îi reproșează conferențiarului că a trecut prea repede peste creația populară iar apoi pentru că a ignorat foarte mulți dintre plasticieni care au contribuit esențial la nașterea și creșterea artei culte, de șevalet, la noi. Dintre cei vechi i-a menționat doar pe Aman, Tattarescu, Andreescu, Grigorescu și Luchian iar dintre contemporani pe Brâncuși, Oscar Han, Theodorescu-Sion, Tonitza și Ștefan Dimitrescu. Aici s-a plasat exact în partea opusă a preferințelor lui Igiroșanu care nu omite să-i menționeze pe aceia care-i satisfac lui

¹¹⁴ Idem, *Cortina Teatrului Național. Să fie dată jos căci necinstește țara și arta românească*, în *Clipa* nr. 72/26 octombrie 1924, p. 3.

¹¹⁵ Idem, *Constatări dureroase*, în *Clipa* nr. 112/20 septembrie 1925, p. 3.

¹¹⁶ Radu R. Rosetti (1877–1949), general de brigadă, istoric militar, academician. În timpul Marelui Război, ca ofițer de stat major, a fost șeful Biroului 6 Operații din Marele Cartier General, apoi a comandat Regimentul 47/72 Infanterie cu care a participat la lupta de la Răzoare unde a fost rănit (6 august 1917). După război a demisionat din armată și s-a consacrat studiilor istorice. Inițiator și director al Muzeului Militar (1924–1931), apoi director al Bibliotecii Academiei Române (1931–1940), și secretar al Academiei Române (1938–1945) iar, în Guvernul Ion Antonescu, deținător al portofoliului de ministru al Educației Naționale, al Cultelor și Artelor (27 ianuarie – 11 noiembrie 1941).

așteptările și-i consideră importanți pentru arta națională. Într-o vreme în care încă nu exista nici o monografie majoră dedicată începuturilor artei de șevalet în țara noastră, Igiroșanu dă dovadă de cunoștințe vaste în privința înaintașilor penelului românesc din secolul al XIX-lea, enumerând numele lui Wahlstein (el îl scrie Walenstein), Preziosi, Rosenthal, Negulici, Lecca, Lapaty, Henția, Panaiteanu, atrăgând atenția că arta românească nu poate fi limitată doar la Valahia și Moldova ci trebuie avute în vedere și teritoriile adăugate Patriei Mume după Marea Unire, unde s-a practicat arta și au existat plasticieni români: Ardealul, Banatul, Bucovina și Basarabia. Între contemporani nu se sfiește să-l evidențieze în capul listei sale pe cel mai respectat și mai valoros dintre artiști, pentru care el simțea de-a dreptul venerație, Arthur Verona, „care a reprezentat atât de viguros viața la țară, pe țăranul nostru, nepoetizându-l cum a făcut Grigorescu”, urmat de G. D. Mirea, ca mare portretist, Jean Al. Steriadi, Ipolit Strâmbu, Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu și Nicolae Vermont. Spre final îl admonesta pe Victor Ion Popa: „E jignitor să treci atât de ușor peste frunțașii picturei noastre, cari cu toată influența străină ce o au încă în picturile lor, au făcut și sunt încă maeștrii și profesorii întregii generații actuale. Caracteristic românesc nu au nimic aproape nici unul, cu atât mai mult la Theodorescu-Sion și Tonitza. Opere de artă au făcut acei cari sunt mari și vor rămâne încă, în ciuda veacurilor.

Foarte interesanta expunere a d-lui Victor I. Popa putea să se oprească la aprecieri generale și în special la arta neamului nostru, și marelui anonim țăranul, care ne-a lăsat cea mai bogată și frumoasă moștenire – arta țăărănească. Era mai cuminte și nu risca să cadă în contrast”.¹¹⁷

În încheiere, sunt demne de a evidenția două fragmente selectate din suita de cronici semnate de Igiroșanu în cariera sa de critic de artă prin care poate fi sintetizată viziunea sa față de arta contemporană românească. În articolul dedicat sărbătoririi lui Nicolae Vermont făcea o comparație între valoarea artei ancorată în tradiții, și avangardismul tinerilor furioși: „În realitate se nesocotește trecutul, se aruncă noroiu în viața și pe opera maeștrilor ce au păstrat și păstrează cu sfințenie linia clasică a tradiției. Tinerii înfierbântați ce nu cunosc nici alfabetul artei, numai pentru că au reușit să puie o piramidă cu vârful în jos, peste un cub și două ouă peste un cilindru, se cred îndreptățiți să bârfească, să nesocotească, să necinstească munca de veacuri, cristalizată în opere geniale, nepieritoare”.¹¹⁸ Totuși, se arăta optimist față de viitorul artei românești și își manifesta acest sentiment în articolul în care analiza pictura lui Lucian Grigorescu: „Aștept nașterea artei noastre, care se va întâmpla cu siguranță, chiar în timpul vieții noastre și care va veni chiar de la o parte din acei cari frământă aluatul atât de proaspăt al sufletului lor în atâtea feluri, până va căpăta forma definitivă care ne trebuie”.¹¹⁹

Încă din 1925, știrile despre filme și arta cinematografică încep să fie din ce în ce mai multe în paginile *Clipei*. Aceasta arată interesul crescând al lui Igiroșanu pentru a șaptea artă. Fondase deja Asociația Prietenilor Cinematografului unde erau organizate, periodic, sub președinția criticului literar Mihail Dragomirescu, conferințe și vizionări comentate¹²⁰, și se ocupa intens de editarea revistei *Cilpa Cinematografică*, al cărei prim număr a apărut pe 10 iulie 1925. Între timp, începuse să se preocupe de pregătirea unui film, „Iadeș” unde i-a avut protagoniști pe cursanții Școlii de Mimodramă ce o fondase și o afiliase Academiei Libere de Pictură, Sculptură și Arte Decorativecare. Premiera a avut loc pe 28 martie 1927 la Cinematograful Volta- Buzești.¹²¹ În următorii ani a mai regizat câteva filme cu tematică istorică și socială: „Iancu Jianu” (1928), „Haiducii” (1929), „Ciocoi” (1931).¹²² Este de înțeles că activitatea de cronicar plastic rămăsese pe un plan secund și numele său nu mai apărea la fel de des sub articolele despre expoziții și probleme din mișcarea artistică oficială. Igiroșanu a mai semnat, sporadic, cu pseudonimul Breguet, articole pe o întreagă pagină, bine ilustrate, despre atelierele unor sculptori.¹²³

¹¹⁷ Horia Igiroșanu, «Școala plastică românească». În jurul conferinței d-lui Victor Ion Popa, în *Clipa* nr. 41/23 martie 1924, p. 3.

¹¹⁸ Idem, *Sărbătorirea pictorului Nicolae Vermont*, op. cit.

¹¹⁹ Idem, *Sala Mozart. Lucian Grigorescu*, op. cit.

¹²⁰ Ședințele Asociației Prietenilor Cinematografului, în *Clipa* nr. 130/4 aprilie 1926, p. 4.

¹²¹ Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu (coord.), *Secolul cinematografului. Mică enciclopedie a cinematografului universale*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 115; Călin Căliman, *Istoria filmului în România 1897–2000*, București, 2000, p. 55.

¹²² Călin Climan, op. cit., p. 55–59; Marian Tuțui, *Orient Express. Filmul românesc și filmul balcanic*, București, 2008, p. 159–160; Bujor T. Rîpeanu, *Cinematografiștii. 2345 cinești, actori, critici și istorici de film și alte persoane și personalități care au avut de-a face cu cinematograful din România sau care sunt originare de pe aceste meleaguri*, București, 2013, p. 270–271.

¹²³ Breguet, *O vizită în atelierul sculptorului ION DUMITRIU-BĂRLAD. De vorbă cu artistul*, în *Clipa* nr. 144/24 octombrie 1926, p. 2; Idem, *O vizită la atelierul sculptorului D. MĂȚĂUANU*, în *Clipa* nr. 145/7 noiembrie 1926, p. 2.

De la numărul 154 din 9 decembrie 1927 al revistei, Igiroșanu a început să semneze editorialele de pe prima pagină renunțând să mai susțină rubrica plastică pe care i-o lăsase în grijă lui Ion Vițianu. În acest material, intitulat la început, *Dintr-una într-alta*, – acoperit, uneori, și de alți colaboratori – erau făcute evocări din trecut (precum *Crăciunul de altădată* în nr. 165/25 decembrie 1927) sau erau aruncate fulgere către factorii de decizie aroganți și ineficienți. Ulterior, editorialul a primit titluri sonore, gazetărești, pentru a atrage cititorii. Chiar dacă nu se mai ocupa exclusiv de plastică, atacând și criticând aspru realitățile culturale ale momentului, uneori mai aborda tematica ce-i fusese favorită în anii anteriori precum felul în care se făceau, preferențial, achizițiile de lucrări din expoziții sau modul defectuos de organizare a Salonului Oficial.

*

Chiar dacă, de cele mai multe ori nu poți fi de acord cu opiniile sale, formulate în majoritatea cazurilor sub imperiul unor frustrări și animozități personale la adresa confrăților, textele lui Horia Igiroșanu sunt alerte, scilicet informative și... distractive până la hilar pentru verva cu care îi împoașcă pe aceia care nu-i erau pe plac. Argumentația este bine susținută, chiar dacă e subiectivă, sentimentală – uneori patetică ! – dar dovedește o bună informare, un solid muzeu imaginar din care își putea selecta exemplele și o admirabilă stăpânire a limbajului de specialitate, fapt ce face agreabilă și seducătoare parcurgerea cronicilor sale. El vorbea ca un cunoscător despre cubism, futurism, dadaism, constructivism, etc., într-o vreme când nu se prea auzise la noi de aceste curente și care, abia în 1941, aveau să fie prezentate competent, de Ion Frunzetti, în paginile *Universului Literar* al lui Stelian Popescu.¹²⁴

Nu toți criticii au scris *numai* despre vârfuri; și nu toți cei care au scris – despre vârfuri sau despre mediocrități – au fost critici! Iar exemplele sunt multiple în acest sens. Igiroșanu a fost **un critic**! (Fig. 24, 25) Unul avizat, cu opinii ferme, enunțate clar și argumentate impecabil. O voce puternică, greu de ignorat în concertul exegezei plastice interbelice dar pe nedrept – sau cu premeditare... – dată uitării, ce acum își recapătă locul cuvenit între cronicarii de specialitate români.



Fig. 24. Horia Igiroșanu la biroul redacțional, scriindu-și cronicile, colecție particulară.

¹²⁴ Ion Frunzetti, *Glosse despre arta modernă. Cubismul*, in *Universul Literar* nr. 51/13 decembrie 1941, p. 3.

Anexă

Adevărații nebuni

Este adevărat că după felul cum se manifestă în special prin revista de avant-gardă „Contimporanul” preinșii pictori Marcel Iancu și Maxy, sunt nebuni. Nu însă nebuni furioși – ferească sfântul – căci într-un singur loc i-a lovit D-zeu cu leuca: în cap – acolo unde trebuia să se adune și să se întipărească clare și frumoase imaginile reale din natură.

Și pentru aceasta, aiurează pe hârtie, adăpostiți de teoriile unei arte noi, care nu o înțeleg fiindcă nu există. Cred că toată lumea e proastă, înapoiată; iar arta de până acum, maculatură bună pentru muzee de antichități și curiozități.

Și mai cred (ei) că natura este așa cum ne-o arată și deci cum o văd.

Credința lor e atât de mare încât văd aievea toate așa cum ni le arată. Se cred promotorii unei arte care aparține viitorului, oarecum cu totul în afară de înțelegerea noastră.

De aceștia cari se cred împărați, profeți, sau văd aceea ce nu e în realitate, sunt destui la ospiciul Mărcuța.

Între aceia și acești doi domni nu e nici o deosebire decât aceea că unii au fost izolați ca periculoși societății, ceilalți se plimbă în voe bătându-și joc de ce e mai scump pe lume: arta.

Dacă însă vor spune că nu sunt nebuni, sau cu adevărat nu sunt, atunci sunt niște șarlatani cari înșală lumea și caută intenționat să pervertească simțurile creîndu-și prin mijloace simple și ușoare o atmosferă după care pot să-și ascundă prostia.

I. S. Horia

Clipa nr. 5/17 iunie 1923, p. 3



Fig. 25. Horia Igiroșanu, portret caricatural de Virgil Condoiu, colecție particulară.

OPERE DE ARTĂ PIERDUTE / REDESCOPERITE. VALORI ALE PATRIMONIULUI CULTURAL ROMÂNESC LA EXPOZIȚIA UNIVERSALĂ DE LA NEW YORK 1939–1940*

de EDUARD ANDREI

Abstract: The participation of Romania in the 1939-1940 New York World's Fair (organized under the unifying theme "The World of Tomorrow"), coordinated by Commissioner General Dimitrie Gusti, marked a stellar moment in the representation of Romanians. Two iconic buildings, "The Romanian Pavilion" (the work of architect and prince G.M. Cantacuzino), and "The Romanian House" (projected by architect Octav Doicescu) were erected at the site of the event and hosted an impressive collection of Romanian fine and decorative art, meant to illustrate national identity and the evolution of Romanian art. The collection comprised of works of the most important artists of late 19th century and 20th century, such as: paintings by Th. Aman, N. Grigorescu, I. Andreescu, Th. Pallady, Gh. Petrașcu, N. Tonitza, Francisc Șirato, Arthur Verona, I. Theodorescu-Sion, Lucian Grigorescu, Marius Bunescu, N. Dărăscu, N. Vermont, Rodica Maniu, Samuel Mützner; sculptures by Cornel Medrea, Oscar Han, Mihai Onofrei, Mac Constantinescu, Milița Petrașcu, I. Jalea; monumental and decorative art by Olga Greceanu, Dem Demetrescu, Lena Constante, Nora Steriadi, Paul Miracovici, Petre Grant, Al. Mazilescu (together with religious artifacts and folk art).

With the outbreak of WWII, the artworks showed at the World's Fair never returned to Romania. The collection was dispersed in several places in the USA. A large number of works (sculptures, mosaics, furniture, ceramics) ended up at "St. Mary" Romanian Orthodox Cathedral of Cleveland, OH. As for the paintings, they were considered lost forever. My paper will present, for the first time, the fate of two of the paintings: *Întoarcerea de la târg* (*Return from the Country Fair*) by Francisc Șirato and *Spartul Horei* (*Last Spin at a Hora*) / *Joc* (*Folk Dance*) by Arthur Verona. I discovered them at the Romanian Orthodox Parish "St. Dumitru", Manhattan. The church was dedicated to St. Dumitru as an homage to Dimitrie Gusti, and was consecrated on July 23, 1939 in a ceremony followed by luncheon at the "Romanian Pavilion". The two masterpieces are representative of the Romanian national propaganda at the Fair.

Keywords: New York World's Fair, Francisc Șirato, Arthur Verona, Dimitrie Gusti, G.M. Cantacuzino, Romanian Orthodox Parish "St. Dumitru", Manhattan.

Expoziția Universală de la New York a fost deschisă la Flushing Meadows – Corona Park (din suburbia Queens), între 30 aprilie 1939 și 27 octombrie 1940, sub genericul „The World of Tomorrow” („Lumea de mâine”). Participarea României la grandiosul eveniment mondial a fost aprobată de Consiliul de Miniștri în două ședințe succesive: prima în 22 februarie 1938, a doua în 30 mai 1938¹. Conform deciziei Consiliului de Miniștri, participarea României a fost coordonată de Comisarul General Dimitrie Gusti – reputatul sociolog, cu experiență anterioară într-o astfel de funcție de la Expoziția Internațională de la Paris

* Articolul are la bază comunicarea cu același titlu, pe care am susținut-o la Conferința internațională *Negocierile româno-americe în educație, știință, cultură și artă / Romanian-American Negotiations in Education, Science, Culture, and Arts*, organizată în 15–16 iunie 2023 de Institutul de Cercetări Socio-Umane „Gheorghe Șincai”, Târgu Mureș, în cadrul proiectului EDERA / *The Ethos of Dialogue and Education: Romanian-American Cultural Negotiations (1920–1940) / Etosul educației și dialogului: Negocieri culturale româno-americe (1920–1940)* (Proiect PN-III-P4-PCE-2021-0688).

¹ *Monitorul Oficial al României*, Partea 1, nr. 112, 18 mai 1938, p. 2413 (Jurnale ale Consiliului de Miniștri, Ministerul Economiei Naționale, ședința din 22 februarie 1938), respectiv *Monitorul Oficial al României*, Partea 1, nr. 127, 6 iunie 1938, p. 2752 (Jurnale ale Consiliului de Miniștri, Ministerul Economiei Naționale, ședința din 30 mai 1938). În decizia ședinței din 22 februarie sunt menționate opt articole, iar în ședința din 30 mai se adaugă două, ajungându-se la totalul de zece articole, textul anterior fiind astfel anulat. *Participarea României la expoziția universală New-York 1939. Textul decretului lege. Se va înființa un muzeu pentru păstrarea obiectelor expuse*, în *Curentul*, nr. 3697, 20 mai 1938, p. 11; *Participarea României la expoziția din New-York*, în *Curentul*, nr. 3717, 9 iunie 1938, p. 7.

din 1937 –, secondat de Alexandru Bădăuță, ca Secretar General al Comisariatului (care, și el, exercitase aceeași funcție la Expoziția de la Paris). Echipei de organizare i se vor alătura: diplomatul de carieră Andrei Popovici², în calitate de Comisar General Adjunct, aflat deja în SUA la acea vreme; Paul Sterian, organizatorul secției economice din Casa Românească, și arh. August Schmiedigen³, stabilit în SUA din 1938, constructorul celor două edificii care au reprezentat România: „Pavilionul Oficial al României” de arh. G.M. Cantacuzino, și „Casa Românească” de arh. Octav Doicescu (Fig. 1).



Dimitrie Gusti, Comisarul General al României la Expoziția Universală de la New York 1939-1940



Echipa de organizare:

1. **Andrei Popovici**, Comisar General adjunct
2. **Al. Bădăuță**, Secretar general
3. **G.M. Cantacuzino**, arhitectul Pavilionului Oficial al României
4. **Octav Doicescu**, arhitectul Casei Românești
5. **Paul Sterian**, organizatorul secției economice din Casa Românească
6. **August Schmiedigen**, arhitect, constructorul celor două edificii

Fig. 1. Dimitrie Gusti, Comisarul General al României la Expoziția Universală de la New York 1939–1940, și echipa sa.
Sursa: revista *Realitatea Ilustrată*, nr. 648, 20 iunie 1939, p. 18.

Este de reținut că la ședințele Consilului de Miniștri din 1938 se prevedea reciclarea acelor „obiecte și materiale, aparținând Statului și provenind din lichidarea Pavilionului României la Expoziția de la Paris” pentru a fi folosite la New York. De asemenea, se înfiripa atunci ideea înființării unui *Muzeu al Propagandei*: „Pentru conservarea tuturor acestor materiale și obiecte, Comisariatul General va elabora un plan de organizare și un regulament de funcționare a unui muzeu anume. Acest muzeu, organizat după modelul instituțiilor similare din alte țări, va avea un caracter permanent și va cuprinde orice material, putând să servească manifestările de propagandă de acest fel. Conducerea muzeului va îngriji nu numai de buna conservare a materialului existent, dar și de continua lui îmbunătățire, completare și creare de obiecte noi, astfel încât muzeul să poată face imediat față oricărei expoziții.”⁴

² Andrei Popovici (1895–1965) a fost secretar al Legației (Ambasadei) României în SUA de la Washington, DC, apoi Consul General al României la New York, în anii 1930–1940. Numirea lui nu este menționată în ședințele Consilului de Miniștri din 22 februarie și 30 mai 1938, acesta alăturându-se echipei Comisariatului ulterior. Vezi: Mona Momescu, Eduard Andrei, *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*, Editura Paideia, București, 2022, p. 176–177, și Laurențiu Vlad, *România la Expoziția Internațională de la New York (1939-1940): un moment din istoria diplomației culturale autohtone; documente privind înființarea și funcționarea unui birou de propagandă în SUA*, în *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, vol. VI, nr. 4, 2006, p. 949, online: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/56255> (accesat 10 mai 2022).

³ Pentru detalii privind implicarea acestuia, vezi: Laurențiu Vlad, *Câteva date cu privire la construcția, amenajarea și organizarea activității Casei Românești la New York World's Fair (1939–1940)*, 13 dec. 2022, online: http://www.cooperativag.ro/cateva-date-cu-privire-la-construcia-amenajarea-si-organizarea-activitatii-casei-romanesti-la-new-york-worlds-fair-1939-1940/#_ftn1 (accesat 1 martie 2023).

⁴ *Monitorul Oficial...*, Partea 1, nr. 127, p. 2752–2753 (Art. VIII).

Acest deziderat nu s-a concretizat, dar ideea va reveni peste doi ani. În schimb, la inițiativa lui Andrei Popovici a fost înființat special în 1939 Biroul de Propagandă de pe lângă Comisariatul General al României pentru Expoziția Universală de la New York⁵. Din punct de vedere propagandistic, participarea României se dorea o imagine panoramică a „revoluției regale” din timpul regimului carlist. De altfel, o puternică acțiune propagandistică, premergătoare deschiderii Expoziției Universale, a fost emisiunea radiofonică de o jumătate de oră dedicată României de posturile americane, în data de 12 februarie 1939 (Fig. 2). Emisiunea a debutat cu o scurtă introducere, după care au urmat: Imnul României, mesajul Regelui Carol al II-lea, adresat în limba engleză, Imnul SUA și un program muzical⁶. Mesajul Regelui a fost edificator pentru rolul politic-diplomatic al participării românești: „România a răspuns spontan și cu cel mai mare entuziasm la invitația adresată de Statele-Unite ale Americii pentru a participa la Expoziția Universală de la New-York. (...) Printr-o cunoaștere mai adâncă a obiceiurilor și produselor românești, se poate ajunge la sentimente de respect și afecțiune pentru țara noastră. Sub acest imbold Țara Mea a hotărât să participe la această nobilă și folositoare manifestare a culturii. (...) Pavilionul României de la New-York va înfățișa străduințele noastre continue către progresul social-general al țării.”⁷

Ora românească la Radio pentru America

Pavilionul României dela New-York va înfățișa străduințele noastre continue către progresul social-general al țării...

..a spus M. S. Regele Carol al II-lea în mesajul adresat publicului american

subsecretariatul de Stat al Propagandei.

Programul acestei jumătăți de oră, a fost deschis prin sunete de buclum și apoi prin această scurtă prezentare a rafului emisiunii.

Pentru a contribui la îndeplinirea scopurilor care au inspirat pe organizatorii Expoziției Universale dela New-York, în vederea construirii lumii de mâine, o lume închisă busei întregii și prezenței distre popor, Majestatea Sa Regele Carol al II-lea și-a arătat un rol preeminent în alcătuirea planșelor Pavilionului românesc și în selecționarea prezentărilor naționale caracteristice.

Prin intermediul d-lui prof. Dimitrie Gusti, comisar general al participării României la Expoziția Universală dela New-York, Majestatea Sa Regele Carol al II-lea a scris al doilea mesaj, în Pavilionul Românesc, una din imagini bogate și realizările noastre de arhitectură și muzică, înfățișând pe lângă economia și industria, și mai presus de toate, speranțele, nămintele și dorința vie a poporului român de a se bucura de binecuvântarea socială și progresului, a securității și a unei pați cât mai durabile.

Am american au trimis la București un inginer specialist, d. Robert Wood, care a lucrat, în decursul ultimelor zece zile, atât cu d. profesor D. Gusti, cât și cu tehnicienii societății de radio-difuziune.

Pedalișarii, însăși ora americană, 13.30, la care a avut loc emisiunea, una din cele mai prețuite și mai ascultate peste Ocean, cât și faptul că ea a fost fixată într-o zi de sâmbătă, pun, în aceeași măsură, în lumină marea însemnată pe care cercurile americane au acordat-o Mesajului M. S. Regelui și programului transmis.

Telegramele primite din America, au arătat în legătură cu aceasta, largul ecom și via destinsă cu care publicul american a așteptat „Ora Românească”. Acest fapt a determinat marile societăți de radio americane să difuzeze Mesajul M. S. Regelui și programul românesc, prin toate posturile existente în cele două Americi (aproximativ 400); cinstă care nu s-a făcut decât rare ori unei țări europene.

SUCCESUL DESĂVÂRȘIT AL EMISIUNEI

Cablogramele, scrise în chiar cursul nopții din America, confirmă succesul deplin al emisiunii și

aduc primele comentarii asupra Mesajului M. S. Regelui. Ele vădese simpatia cu care cercurile americane au întâmpinat cuvintele regale și satisfacția lor de a vedea Regele României și poporul românesc animat de aceleași sentimente, constructive și pașnice, ca și marele popor american.

Mărturia Soveranului nostru că a răspuns cu spontaneitate la invitația guvernului și publicului american din convingerea că Statele-Unite reprezintă astăzi una din forțele cele mai animate de adevăratele rosturi ale civilizației și progresului, a fost comentată în chipul cel mai favorabil cu putută.

De asemenea, cercurile conducătoare ale manifestărilor din această primăvară, își mărturisesc convingerea că, și la New-York, România, — sub direcția conducere a M. S. Regelui Carol, — va înregistra același deplin succes care a avut-o, acum doi ani la Paris, printre marile puteri culturale și creatoare ale lumii.

Sus: Orchestra Grigoras Dinicu. Mijloc: Taraful de lăutari Ilie Radulescu. Jos: Orchestra Radio condusă de d. Rogalski

Suveranul rostind Mesajul în fața microfonului

Amasă la ora 8.30, posturile radio au transmis „Ora românească” pentru America, o cursul soc. de radio-difuziune din

Cuvântul M.S. Regelui

S’a executat apoi, de către or- care Majestatea Sa Regele Carol al II-lea a rostit următorul Mesaj, în american:

România a răspuns spontan și cu cel mai mare entuziasm la invitația

Fig. 2. Mesajul radiofonic al Majestății Sale Regelui Carol al II-lea (12 februarie 1939). Cupură din ziarul *Curentul*, nr. 3964, 14 febr 1939, p. 1.

⁵ Respectivul Birou de propagandă, constituit la inițiativa lui Andrei Popovici și coordonat de acesta, avea în componență un atașat de presă, un referent, un traducător și o dactilografă. Era conceput pentru a acționa în patru direcții principale: 1. diseminarea în presa americană a unor informații semnificative despre România, punând în valoare personalitatea regelui Carol al II-lea și inițiativele sale în diverse domenii (economie, educație, politică etc); 2. editarea unor materiale promoționale (afișe, imprimate și broșuri), spre a fi oferite vizitatorilor; 3. înregistrarea datelor de contact ale vizitatorilor pentru ca ulterior să li se trimită materiale informative cu scopul de a le întreține interesul pentru anumite secțiuni ale Pavilionului românesc; 4. conceperea restaurantului românesc ca o sinteză a vieții culturale tradiționale, combinând gastronomia românească și spectacolele muzicale și coregrafice. Apud Laurențiu Vlad, *România la Expoziția Internațională...*, p. 950–953.

⁶ O emisiune românească de radio care va fi transmisă în toate continentele. Mesajul radiofonic al M. S. Regelui Carol II despre participarea României la Expoziția Universală dela New-York, în *Curentul*, nr. 3958, 8 febr. 1939, p. 12; Mesajul radiofonic al M. S. Regelui despre participarea României la Expoziția Universală dela New-York, în *Curentul*, nr. 3963, 13 febr. 1939, p. 14; Ora românească la Radio pentru America, în *Curentul*, nr. 3964, 14 febr. 1939, p. 1; România participă la Expoziția Universală dela New-York, în *Foaia poporului* (Sibiu), nr. 8, 19 febr 1939, p. 1–2. Emisiunea fusese aranjată de Comisarul General Dimitrie Gusti, în colaborare cu Societatea Română de Radio-difuziune, urmând a fi transmisă de postul de radio București (ora locală 20.30, 13.30 ora Americii), retransmisă peste Ocean de postul din Geneva și redifuzată din SUA în Australia, Asia, Africa, Europa prin cca. 400 de posturi intermediare. Pentru a se asigura reușita tehnică a manifestării, americanii au trimis în prealabil la București un specialist, pe Robert Wood, care a rămas aici până la transmiterea emisiunii.

⁷ Ora românească la Radio pentru America, art. cit.

Regele Carol al II-lea era ținut periodic la curent cu evoluția participării României la Expoziția Universală de la New York. De pildă, în data de 5 iulie 1939 notează în jurnalul său rezumatul audienței pe care i-a acordat-o lui Dimitrie Gusti: „După-amiază, Gusti cu raportul de la New York. Cu toate greutățile ce le-a întâmpinat, pare-se că Pavilionul nostru e un mare succes și sunt speranțe de dezvoltare a relațiilor comerciale.”⁸

Într-adevăr, la Expoziția Universală de la New York, România a strălucit prin două clădiri cu caracter național-identitar: „Pavilionul Oficial al României”, opera prințului-arhitect G.M. Cantacuzino, și „Casa Românească”, proiectată de arh. Octav Doicescu, aflate într-o poziție privilegiată, în apropiere de *Lagoon of Nations* și *Court of Peace*, pe același segment topografic cu pavilioanele URSS, Cehoslovaciei și Japoniei și în diagonală (față de lagună) cu pavilionul Franței (Fig. 3).



Fig. 3. Harta Expoziției Universale de la New York 1939–1940. Sursa: www.quora.com

„Pavilionul Oficial”, conceput de G. M. Cantacuzino în volume epurate, geometrizate, puse în valoare de noblețea minerală a materialelor (marmura de Rușchița pe fațade, la exterior, stâlpi de alabastru și plafonul de sare la interior), se dorea un simbol al arhitecturii românești moderne, ilustrând așa-zisul „stil Carol al II-lea”⁹, dar și cu subtile referințe la arhitectura orientală de tradiție (post)bizantină (Fig. 4–5 a, b). Acest amestec de nou și vechi, de modernitate și tradiție este surprins chiar de arh. G. M. Cantacuzino, în descrierea pe care o face clădirii: „Pavilionul oficial înfățișează statul românesc. Arhitectura lui prinsă

⁸ Carol al II-lea, regele României, *Însemnări zilnice: 1937–1951* (ediție îngrijită de Nicolae Rauș), vol. II, București, 2003, p. 132. Pentru greutățile întâmpinate de Gusti, vezi: Laurențiu Vlad, *Câteva date...*, art. cit.

⁹ Ion D. Enescu, *Stil Regele Carol II*, în *Arhitectura*, An V, nr. 2, 1939, p. 4–5, online: <https://arhitectura-1906.ro/2015/09/catre-un-stil-carol-ii-in-arhitectura-romaneasca-2/> (accesat 1 martie 2022); Petre Antonescu, *Renașterea arhitecturii românești. Către un stil Carol II*, București, 1939 și *Către un stil Carol II în arhitectura românească*, online: <https://arhitectura-1906.ro/2015/07/catre-un-stil-carol-ii-in-arhitectura-romaneasca/> (accesat 1 martie 2022); Răzvan Theodorescu, *Despre stilul Carol al II-lea*, în *Historia*, online: <https://historia.ro/sectiune/general/despre-stilul-carol-al-ii-lea-573960.html> (accesat 1 martie 2022).

într'un ansamblu prestabilit de linii clasice și simplitate modernă este totuși tratată într'un spirit decorativ isvorât din preocupările monumentalității răsăritene. Aicea pitorescul a fost exclus. Dar netezimea volumelor geometrice, a formelor sobre a fost îmbrăcată de marmură românească. Pe aceste suprafețe, înalte panouri traforate pe fond de aur își desvoltă temele decorative de spirit brâncovenesc: floarea soarelui în simbolica ei bogăție, lăleaua în grația sinuozităților sale. Un soclu trandafiriu, ziduri de marmură când albă, când ușor vânăta, când roză, dau un desen bogat și cald, prins în cuie și colțare de metal. Astfel, în linii clasice, în material durabil, cu forme liniștite și o decorațiune bogată care se termină printr'o friză gravată și poleită în aur, pavilionul încearcă să înfățișeze pe din afară seninătatea românească. Vizitatorul pășește în interiorul pavilionului trecând printr'un portic cu coloane ornate cu meandre luate de pe teaca unei spade scytice, iar poarta de intrare în greutatea ei brâncovenească este singurul element vădit arhaic (...). În interior, hall-ul din mijloc e hotărnicit în fund printr'un zid care formează un panou puternic luminat, pe care se găsește harta iconografică a României prețios lucrată, ca un fildeș byzantin, în fața căreia, simbol al statului și al prestigiului său, se înalță coloana regală din care se desprind chipul Suveranului și al Augustului Său fiu. Țara în întinderea ei și Suveranul în prestigiul și autoritatea Lui, iată tema principală a acestui pavilion și primul lucru pe care îl vede vizitatorul. La stânga și la dreapta acestui hall, se afirmă într'un ritm puternic înalte arcade de alabastru, purtând o galerie a cărei balustradă e acoperită de o friză reprezentând momentele esențiale ale istoriei românești [friza lui Mac Constantinescu, *n.m., E.A.*] (...).¹⁰

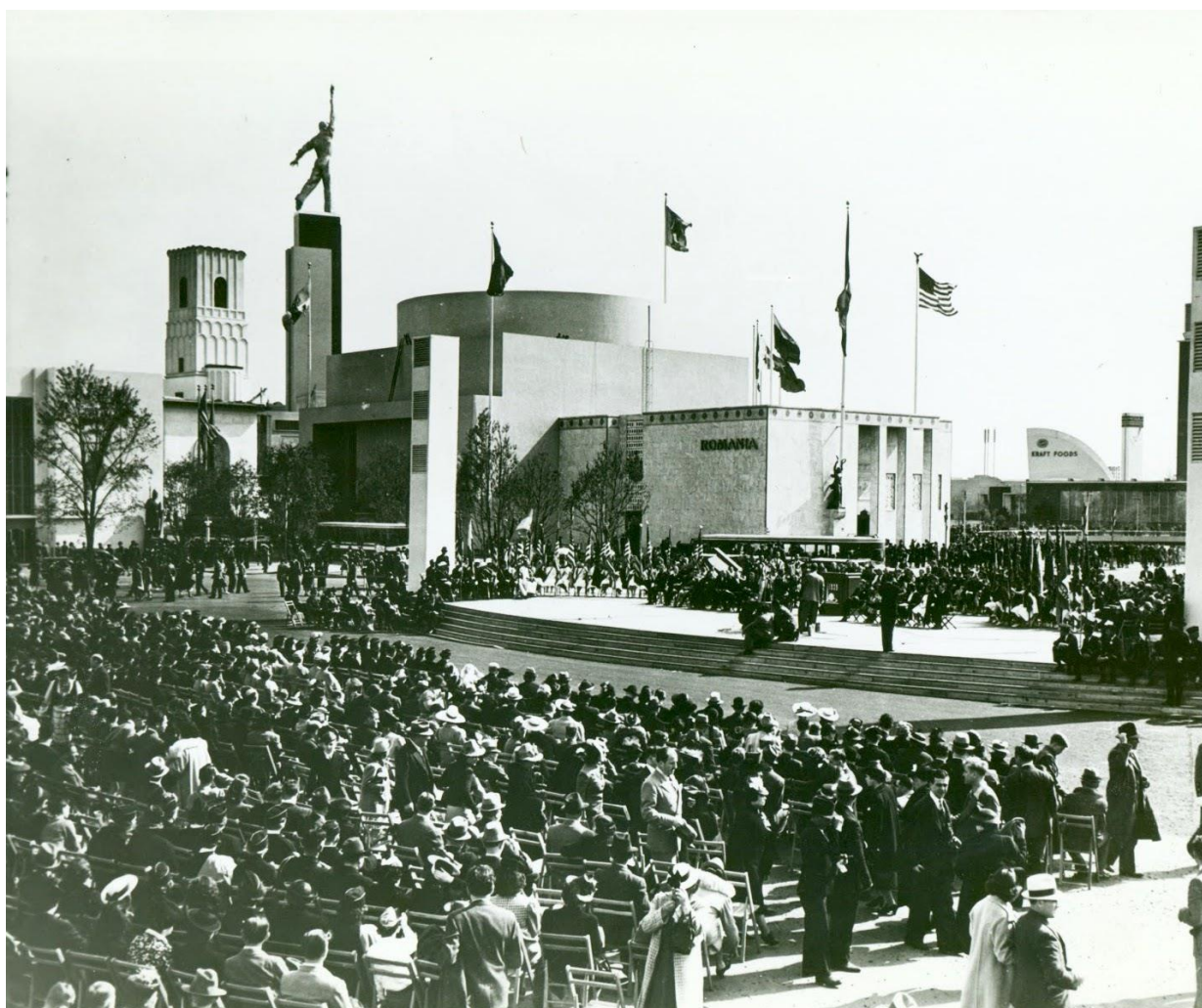


Fig. 4. Pavilionul Oficial al României (exterior), arh. G.M. Cantacuzino,
la Expoziția Universală de la New York 1939–1940.

Sursa: http://octavdoicescu.blogspot.com/2013/02/expozitia-universala-new-york-1939_9.html.

¹⁰ G. M. Cantacuzino, *Afirmarea românească peste Ocean*, în *Arta și Tehnica grafică*, caiet 12, iunie–sept 1940, p. 48–49.

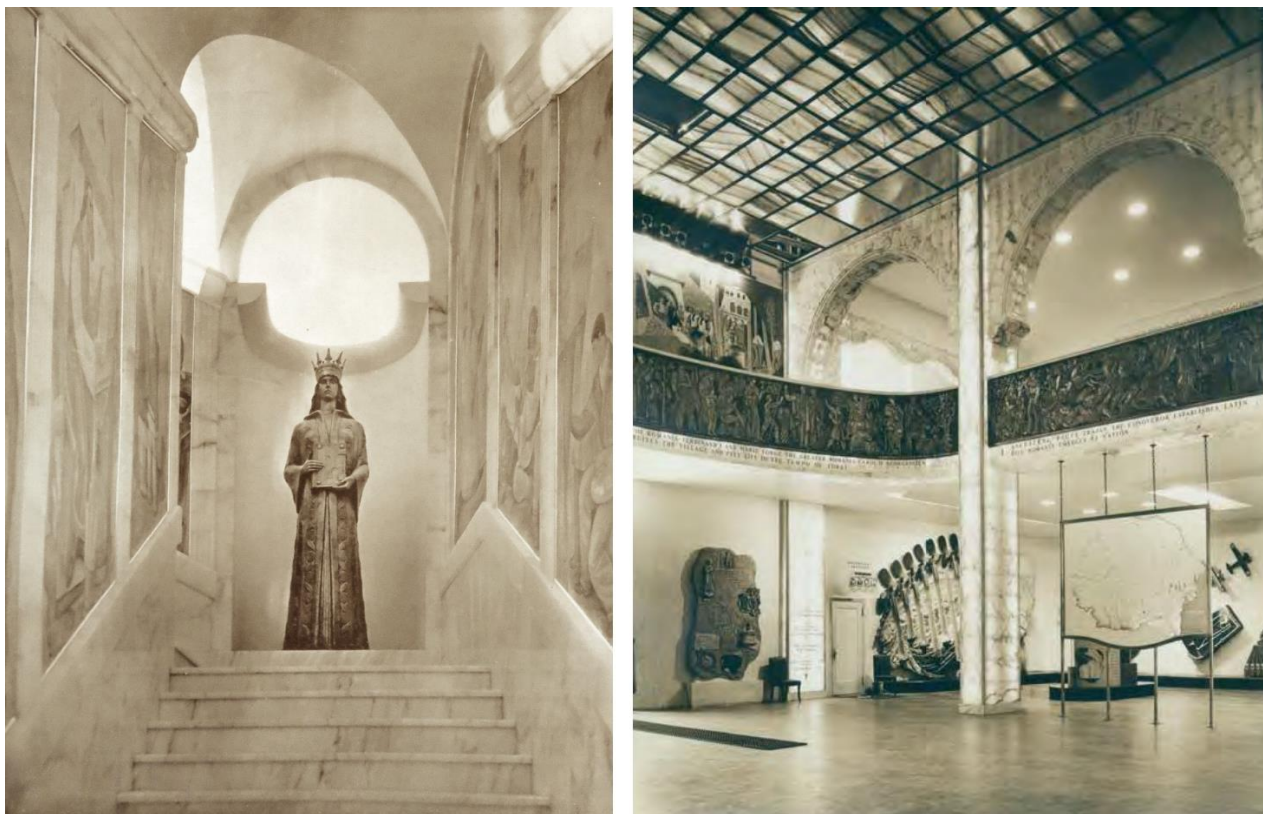


Fig. 5. Pavilionul Oficial al României (interior): a. Scara Fundațiilor Regale cu *Statuia României* de Ion Jalea și panouri de Dem Demetrescu; b. *Harta României* din cristal (la parter), *Friza istoriei românilor*, bătută în aramă, de Mac Constantinescu (pe balustrada galeriei de la etaj).

Foto: Compania fotografică Underwood and Underwood, New York. Biblioteca Academiei Române.

Prin comparație, „Casa Românească” proiectată de arh. Octav Doicescu făcea o reverență directă vechii arhitecturii din spațiul românesc și aducea o notă de pitoresc și exotism oriental (Fig. 6). Clădirea era concepută spre a oferi „o viziune mai intimă asupra vieții românești” și a fi „un muzeu al tradițiilor românești”.¹¹ Aici se afla și restaurantul românesc, unde se găteau mâncăruri tradiționale și unde au concertat Maria Tănase și orchestrele conduse de Grigoraș Dinicu și Fănică Luca. Surmontată de un turn de secțiune pătrată, clădirea amintea de arhitectura bisericească medievală. Intrarea se făcea printr-un mare portal, replică a celui de la mănăstirea Cetățuia din Iași. Totodată, coloanele foisorului, fiecare cu altă decorație, erau copiate după cele de la biserica mănăstirii Văcărești din București și de la alte vechi biserici¹², printr-un procedeu de hibridare a surselor menit a exprima „specificul național”. Cele două edificii iconice găzduiau exponatele cele mai reprezentative ale economiei, industriei, istoriei, artei și culturii românești.

Componenta artistică a participării românești reunea opere de artă plastică și decorativă, expuse la exteriorul și, mai ales, în interiorul celor două clădiri. Printre acestea se numărau lucrări semnate de cei mai importanți artiști români de la sfârșitul secolului al XIX-lea / începutul secolului XX și din perioada interbelică: picturi de Th. Aman, N. Grigorescu, I. Andreescu, Th. Pallady, Gh. Petrașcu, N. Tonitza, Francisc Șirato, Arthur Verona, I. Theodorescu-Sion, Lucian Grigorescu, Marius Bunescu, N. Dărăscu, N. Vermont, Rodica Maniu, Samuel Mützner; sculpturi de Cornel Medrea, Oscar Han, Mihai Onofrei, Mac Constantinescu, Milița Petrașcu, I. Jalea; obiecte de artă monumentală și decorativă de Olga Greceanu, Dem Demetrescu, Lena Constante, Nora Steriadi, Paul Miracovici, Patre Grant, Al. Mazilescu (la care se adăugau obiecte de cult și artizanale).

Pe fundalul izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial, operele de artă expuse la New York nu s-au mai întors niciodată în țară. Ele au fost dispersate în câteva locuri din SUA, o mare parte – sculpturi, mozaic,

¹¹ ***, *Romania at the New York World's Fair* [broșura de propagandă a Pavilionului României la Expoziția Universală de la New York], capitolul *The Romanian House*, f.a. [1939], p. nenumărată. (trad.m., E.A.)

¹² Ilustrații ale Pavilionului României și Casei Românești și descrierea celor două edificii în: G. M. Cantacuzino, *Pavilionul oficial la Expoziția din New-York, 1939* și *Casa românească la Expoziția din New-York, 1939*, în *Arhitectura*, An VII, nr. 1, 1941, p. 166–169; G. M. Cantacuzino, *Afirmarea românească peste Ocean*, art. cit., p. 37–51.

ceramică, mobilier – ajungând la Catedrala ortodoxă română „Sfânta Maria” din Cleveland, Ohio (Fig. 7), împreună cu o cantitate semnificativă de materiale de construcție (rezultate din demantelarea celor două clădiri).¹³



Fig. 6. Casa Românească / restaurantul (exterior), arh. Octav Doicescu, la Expoziția Universală de la New York 1939–1940.
Sursa: http://octavdoicescu.blogspot.com/2013/02/expozitia-universala-new-york-1939_9.html.



Fig. 7. Catedrala ortodoxă română „Sfânta Maria” din Cleveland, Ohio.

¹³ Fr. Remus Grama, Fr. Vasile Hațegan, *Saint Mary Romanian Orthodox Cathedral, Cleveland. 100 Years of Romanian Orthodoxy in Cleveland*, Cleveland, Ohio, 2004, p. 12 și 59.

O altă parte a pieselor, mai mică, a ajuns la Cathedral of Learning, din cadrul University of Pittsburgh (statul Pennsylvania), în așa-numita *Romanian classroom* (din seria „săliilor de clasă ale naționalităților” (Fig. 8 a, b); proiectată de la finalul anilor 1920, dar inaugurată abia la 16 mai 1943).¹⁴ Aceste destinații trebuie puse în relație cu vizitele pe care Dimitrie Gusti, Comisarul General al României pentru Expoziția Universală de la New York, le-a făcut la sfârșitul primăverii 1939, așadar la scurt timp după deschiderea Expoziției, în orașele americane unde existau puternice comunități românești, la invitația asociațiilor românești din respectivele orașe: la Cleveland, OH; la Pittsburgh, PA; la Detroit, MI.¹⁵

După încheierea Expoziției Universale, în Monitorul Oficial din 20 noiembrie 1940, se publică un *Decret-lege pentru lichidarea pavilionului românesc dela Expoziția din New-York*¹⁶ (Fig. 9), emis de Ministerul Economiei Naționale și General Ion Antonescu, Conducătorul Statului Român¹⁷ și Președintele Consiliului de Miniștri, în 19 noiembrie 1940. Documentul, cuprinzând 11 articole, face importante precizări, dintre care reținem: pct. k) din Art. 5, în care este reiterată ideea din 1938 a Muzeului de Propagandă, care să aibă o filială la New York, în conjuncție cu Biserica Românească – e vorba de Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” – și cu Centrul cultural („strămoșul” ICR-ului de azi). Din perspectiva cercetării mele privind soarta picturilor care au fost expuse, cele mai semnificative sunt articolele 7 și 9. La Art 7. se precizează: „Statul Român, prin Ministerul Economiei Naționale donează: a) Instituției Universitare American International College din Springfield [sic! Springfield], materialul – marmoră și alabastru – rezultat din dărâmarea pavilionului, precum și dioramele pavilionului, pentru ca această instituție să construiască cu ele o aulă și un muzeu în stil românesc, întreaga cheltuială a dărâmării pavilionului și a transportului materialelor privind această instituție; b) Universității din Pittsburg-Pensylvania [sic! Pittsburgh, statul Pennsylvania], mobilierul și obiectele pe care Comisia le va găsi necesare camerei românești dela această Universitate.” În final, o marte parte din obiectele de artă și materialele de construcții au ajuns la Catedrala ortodoxă română „Sfânta Maria” din Cleveland, Ohio, și, într-adevăr, la University of Pittsburgh, Pennsylvania. Până în prezent nu am putut identifica acea „instituție universitară” din Springfield (de altfel, loc numit generic, căci în SUA există mai multe orașe cu acest nume în diverse state, iar documentul nu precizează statul...) și, ca urmare, nici dacă vreo operă de artă românească a ajuns acolo. Este de reținut că documentul nu pomenește nimic despre vreo donație către Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan. Art. 9 este contradictoriu: pe de o parte, introduce posibilitatea vânzării unor obiecte din pavilion, cu excepția celor care se vor păstra pentru Muzeul Propagandei de la New York; pe de altă parte, interzice vânzarea obiectelor de artă: „Comisiunea va hotărâ deasemeni asupra oportunității vânzării sau transportării în țară sau în alt stat a obiectelor din pavilion aparținând Statului sau pinacotecilor și care nu vor fi depozitate în secțiunea muzeului de propagandă din New-York. Operele de artă nu vor putea fi în nici un caz vândute. Toate instalațiunile care nu pot fi folosite pentru secțiunea muzeului de propagandă ce se va înființa la New-York, vor fi în mod obligator de îndată vândute. În caz de vânzare a acestor obiecte, Comisiunea se va conforma legii contabilității publice a Statului și legii patrimoniului public”, în măsura în care aceste legi nu contravin legilor americane sau nu sunt imposibil de aplicat. În fine, Art. 10 menționează că, în cazul vânzării obiectelor, „Comisiunea va interveni pe lângă autoritățile guvernamentale și financiare din U.S.A., pentru ridicarea măsurilor de blocare a bunurilor sau depozitelor românești”, iar sumele obținute vor fi consemnate la Legația României.

În ciuda acestor prevederi legale, picturile de șevalet care au fost prezente la Expoziția Universală de la New York nu s-au mai întors în România și au fost considerate pierdute pe veci. Presa din România, presa diasporei românești din SUA – ziarele *America* și *Solia / The Herald* – sau ziarele americane – *The New York Times* – au reflectat pe larg participarea României la Expoziția Universală. Cu toate acestea, foarte puține articole – din cele peste 100 pe care le-am cercetat – menționează operele de artă expuse și autorii lor. Uneori operele de artă apar ca ilustrații independente sau sunt surprinse în vederi generale, dar legendele imaginilor sau textele articolelor sunt lacunare pentru identificarea lucrărilor și a autorilor cu precizie. Adeseori artiștii sunt chiar ignorați.

¹⁴ Vezi: *The Romanian Classroom in the Cathedral of Learning*, University of Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1944.

¹⁵ În vizită la Românii americani. Dl profesor D. Gusti, comisarul general al României la expoziția dela New-York, vizitează coloniile românești din Statele Unite, în *Foaia poporului* (Sibiu), nr. 23, 4 iunie 1939, p. 7.

¹⁶ *Decret-lege pentru lichidarea pavilionului românesc dela Expoziția din New-York*, nr. 3845, în *Monitorul Oficial al României*, Partea 1, nr. 274, 20 noiembrie 1940, p. 6510–6511. Vezi și: Serviciul Arhivele Naționale Istorice Centrale – București (în continuare SANIC), Fond 3586. Ministerul Industriei și Comerțului. Comisariatul General al pavilioanelor României la Expozițiile Internaționale de la Paris (1937) și New York (1939), 1936-1943.

¹⁷ În perioada 6 sept. 1940 (după abdicarea Regelui Carol al II-lea) – 23 aug. 1944.



Fig. 8. a. Cathedral of Learning, din cadrul University of Pittsburgh, Pennsylvania. b. „Romanian classroom” (inaugurată la 16 mai 1943). În fundal: marele mozaic votiv cu familia lui Constantin Brâncoveanu de Nora Steriadi, provenit din Expoziția Universală. Foto: Eduard Andrei.

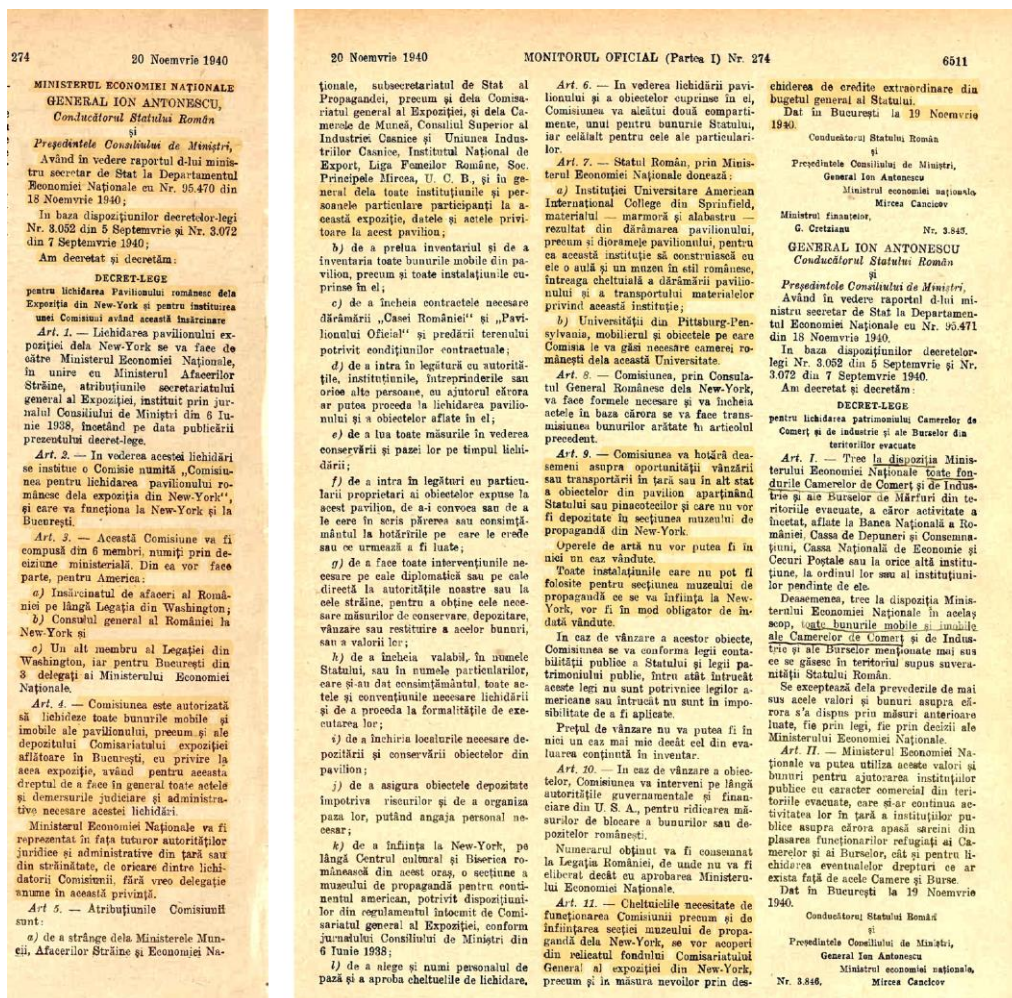


Fig. 9. „Decret-lege pentru lichidarea pavilionului românesc dela Expoziția din New-York”, nr. 3845, în Monitorul Oficial al României, Partea I, nr. 274, 20 noiembrie 1940.

În general, au atras atenția operele de mari dimensiuni: în Pavilionul României, marile sculpturi – precum statuia alegorică *România* de Oscar Han (Fig. 10 a, b), grupul statuar *Munca Românească* de Corneliu Medrea, *Coloana Regalității* de Milița Petrașcu (Fig. 11 a, b), *Statuia României* în chip de domniță medievală de Ion Jalea (Fig. 5 a) –, lunga *Friză a istoriei românilor* de Mac Constantinescu (Fig. 5 b) (multe dintre acestea, azi la Catedrala ortodoxă română „Sfânta Maria” din Cleveland); marile picturi murale de Lena Constanțe de pe *Scara Satului* sau cele ale lui Dem Demetrescu de pe *Scara Fundațiilor Regale* (Fig. 5 a), monumentalele panouri de Paul Miracovici ilustrând activitatea Serviciului Social; în Casa Românească, impresionanta pictură în ulei, imitând tapiseria, *Intrarea lui Mihai-Viteazul în Alba-Iulia* de Olga Greceanu sau marele mozaic votiv cu familia lui Constantin Brâncoveanu de Nora Steriadi (Fig. 8 b) (acesta din urmă, azi la Cathedral of Learning, din cadrul University of Pittsburgh, în „Romanian classroom”).

În rarele fotografii de epocă ilustrând interioarele celor două clădiri, picturile de șevalet apar sporadic, adesea în fundal, mici și greu de identificat. Cu toate acestea, într-una dintre ele, surprinsă în „Casa Românească”, poate fi recunoscută în centru, în fundal, sub jocul bolților în arc de cerc, la începutul scării, lucrarea *Întoarcerea de la târg* de Francisc Șirato (Fig. 12).

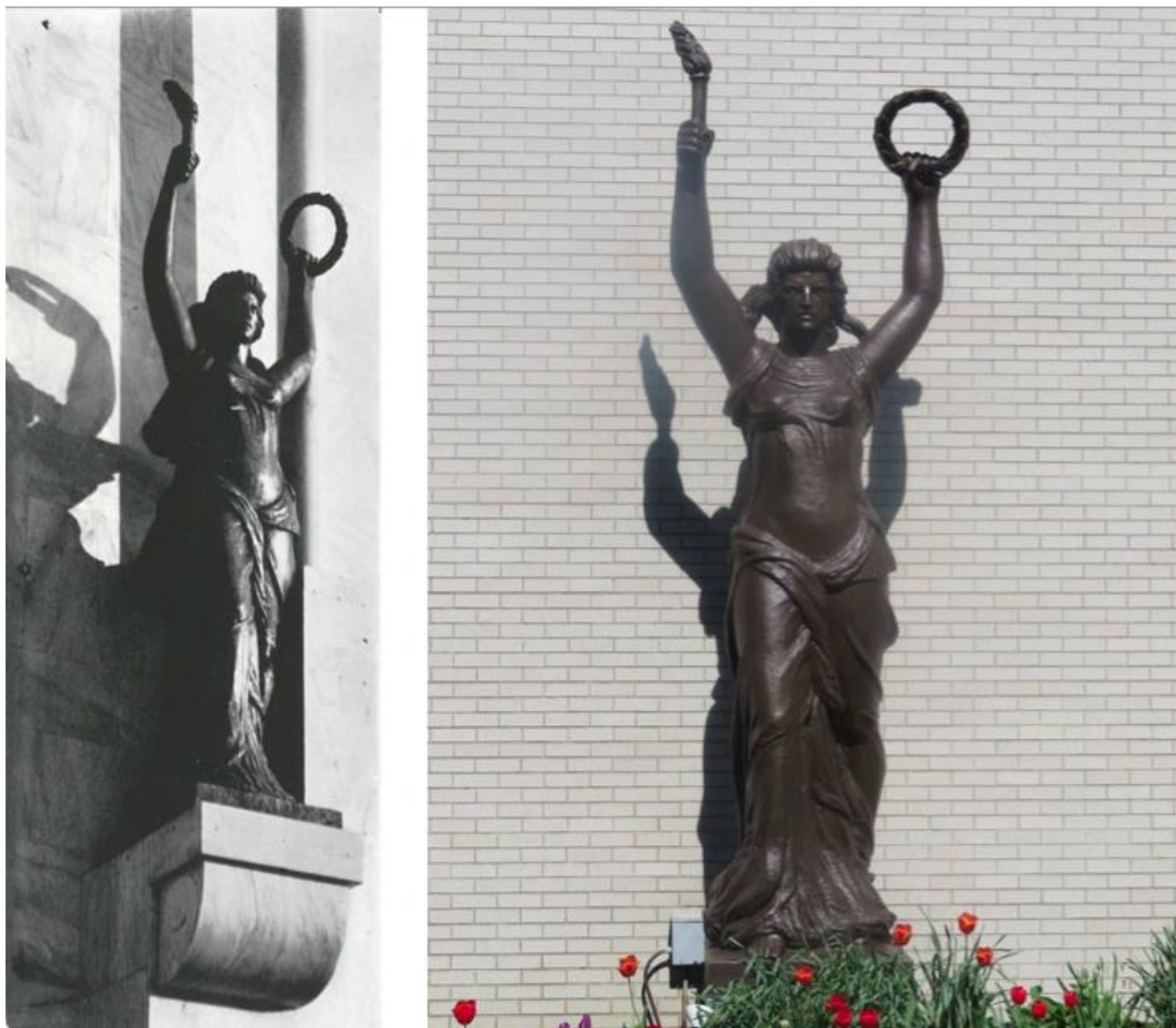


Fig. 10. a. Statuia alegorică *România* (1938, bronz, 410 cm înălțime) de Oscar Han, pe fațada Pavilionului României. Sursa: *Romania at the New York World's Fair* [broșura de propagandă], f.a. [1939]. b. Statuia azi în curtea Catedralei ortodoxe române „Sfânta Maria” din Cleveland, OH. Foto: Eduard Andrei.

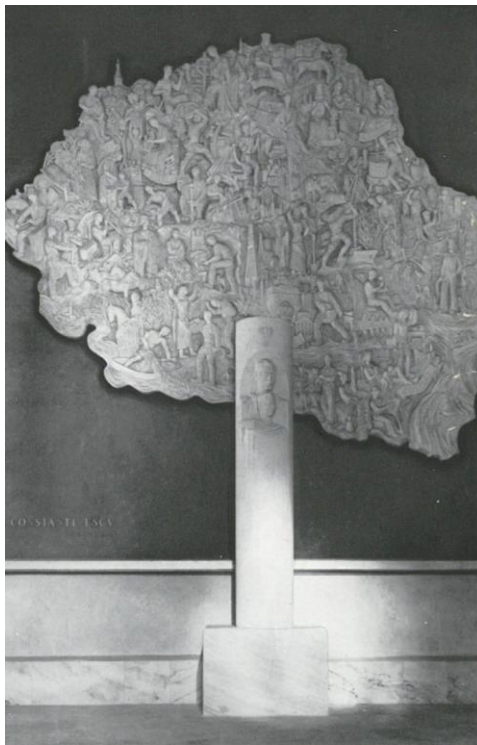


Fig. 11. a. *Coloana Regalității (Regele Carol al II-lea și Marele Voievod de Alba-Iulia / Mihai I)* de Milița Petrașcu, în marmură de Carrara, proiectată pe *Harta României la muncă* de Mac Constantinescu, la Pavilionul României. Sursa: *Romania at the New York World's Fair* [broșura de propagandă], f.a. [1939].
b. Coloana transformată în anii 1950 de un sculptor local în *Fecioara cu Pruncul*, la Catedrala ortodoxă română „Sfânta Maria” din Cleveland, OH. Foto: Pr. Remus Grama.



Fig. 12. Casa Românească / restaurantul (interior), arh. Octav Doicescu, la Expoziția Universală de la New York 1939–1940. În centrul imaginii (marcat cu oval galben): pictura *Întoarcerea de la târg* de Francisc Șirato. Foto: Compania fotografică Underwood and Underwood, New York. Sursa: http://octavdoicescu.blogspot.com/2013/02/expozitia-universala-new-york-1939_9.html.

Din fericire, pictorul Ilie Cristoloveanu, stabilit la New York din 1922 și care, deși nu a figurat în selecția oficială a pictorilor, a expus temporar în Pavilionul Oficial un *Portret al lui Enescu*, probabil cu ocazia concertului susținut de muzician în cadrul Expoziției Universale¹⁸, a lăsat o cronică detaliată a vizitei pe care a făcut-o la Pavilionul României și la Casa Românească, pe care a publicat-o în mai multe ziare din România și din SUA. El a avut grijă să îi menționeze pe pictorii prezenți în Casa Românească (Fig. 13 a): „Pictura românească de chevalet e reprezentată de 13 artiști cu un total de 20 tablouri: 4 Grigorești, 1 Aman, 4 Petrașcu, 2 Izer, 2 Bunescu, 2 Paladi, și restul câte o bucată: Shirato, Mutzner, Dărăscu, Rodica Maniu, Tonița, Lucian Grigorescu și Verona.”¹⁹ Relatarea lui Cristoloveanu, contabilicească, poate fi coroborată cu o listă a artiștilor dintr-un document privind polița de asigurare pentru transportul lucrărilor de pictură de șevalet la New York, document păstrat în Arhivele Naționale Istorice Centrale²⁰ (Fig. 13 b). Între aceste două surse există unele incongruențe, dar ambele ajută la reconstituirea listei de pictori români prezenți în Expoziție.

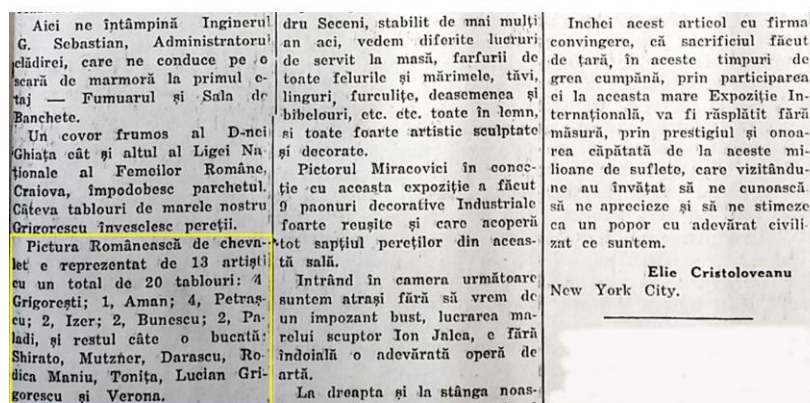


Fig. 13. a. Cupură din articolul: Elie Cristoloveanu, „Expoziția Internațională dela New York. Pavilionul și Casa României”, în *America. Roumanian News* (Cleveland, OH), no. 110, 19 sept. 1939, p. 3. b. Document privind polița de asigurare pentru transportul lucrărilor la New York. Serviciul Arhivele Naționale Istorice Centrale – București, Fond 697. Fundațiile Culturale Regale – Centrala, 1921–1946, Direcția Administrativă, Serviciul Contabilității, Dosar nr. 11 / 1939, f. 285.

Studiul de față aduce la lumină, în premieră, destinul a două dintre aceste picturi de șevalet: *Întoarcerea de la târg* (nedatat /1926, ulei pe pânză, 117 × 89 cm) de Francisc Șirato și *Spartul horei* sau *Joc* (1911, ulei pe pânză, 71 × 90 cm) de Arthur Verona, considerate până acum pierdute. Ambele proveneau din Pinacoteca Statului. În catalogul pinacotecii, publicat de Ministerul Instrucțiunii Publice în 1930, cele două tablouri sunt

¹⁸ Eduard Andrei, *Pictorul român Ilie Cristoloveanu și familia sa la Expoziția Universală de la New York, 1939–40*, în *Mărturii de istorie și cultură românească*, vol. I, coord. Mariana Lazăr, Muzeul Național Cotroceni, București, 2022, p. 312–315.

¹⁹ Elie Cristoloveanu, *Expoziția Internațională dela New York. Pavilionul și Casa României*, în *America. Roumanian News* (Cleveland, OH), no. 110, 19 sept. 1939, p. 3. (Am păstrat grafia numelor așa cum apare în articol.) De observat că dacă, potrivit enumerării, numărul artiștilor este corect, în schimb, s-a strecurat o mică eroare de calcul privind numărul tablourilor: însumate, acestea dau un total de 22 (nu 20, cum apare în text).

²⁰ SANIC, Fond 697. Fundațiile Culturale Regale – Centrala, 1921–1946, Direcția Administrativă, Serviciul Contabilității, dosar nr. 11 / 1939, f. 285.

listate la pozițiile 262 (lucrarea lui Șirato), respectiv 281 (lucrarea lui Verona, sub titlul *Sfârșit de joc*; reproducă în secțiunea de ilustrații).²¹ Cele două capodopere sunt semnificative pentru optica propagandei identitare românești din timpul Expoziției, în direcția proiectării în exterior a unei Româнии arhaice, agrare, cu valori tradiționale bine stabilite și cu un anumit „exotism oriental” foarte prizat de americani, spirit în care era concepută, de altfel, și Casa Românească / restaurantul în care au fost expuse și care oferea vizitatorilor „delicii” culinare românești și muzică folclorică de cea mai bună calitate, ca imagine coerentă cu specificul românesc.

Reversul medaliei era reprezentat de imaginea României în sincronism evident cu formele modernismului european, ca țară dinamică, industrializată, cu cuceriri în domeniul științei și tehnologiei – imagine reflectată de Pavilionul României.

În 2017 am redescoperit cele două lucrări considerate pierdute – *Întoarcerea de la târg* de Francisc Șirato și *Spartul horei / Joc* de Arthur Verona – la Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan, New York (situată la adresa 50 W 89th Street), mai precis în Casa Parohială a bisericii (Fig. 14 a, b).²² Este o biserică atipică, situată într-un imobil de locuințe, spațiul fiind adaptat pentru funcția religioasă (Fig. 15). Într-un fel, această destinație a lucrărilor – neștiută până acum – este de înțeles prin faptul că biserica respectivă a fost fondată în conexiune directă cu Expoziția Universală. Chiar hramul bisericii a fost ales ca omagiu lui Dimitrie Gusti, după cum se relatează într-un articol din *The New York Times* din 24 iulie 1939.²³ Mai mult, ceremonia de sfințire a bisericii, în dimineața zilei de 23 iulie 1939, a fost urmată de un prânz oficial chiar la „Pavilionul României”, după cum se menționează și în foaia *Today at the Fair* (publicație zilnică a programului oficial al Expoziției Universale, preluată de *The New York Times*).²⁴



Fig. 14. a. Eduard Andrei măsurând pictura *Întoarcerea de la târg* de Francisc Șirato, Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan, New York (30 septembrie 2017). b. Eduard Andrei cu pictura *Spartul horei / Joc* de Arthur Verona, Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan, New York (30 septembrie 2017). Foto: Pr. Ioan Cozma.

²¹ Ministerul Instrucțiunii Publice, *Pinacoteca Statului*, Ateneul Român, București, 1930, p. 21 și secțiunea ilustrații (nenumărată).

²² Sunt recunoscător pentru sprijinul oferit de Dr. Mona Momescu, lector de limba română la Columbia University, și Pr. Ioan Cozma, parohul bisericii.

²³ *Rumanian Church Is Dedicated Here. First House of Worship of Orthodox Faith in New York Is Consecrated*, în *The New York Times*, 24 iulie 1939, p. 10.

²⁴ *The Fair Today*, în *The New York Times*, 23 iulie 1939, p. 28.



Fig. 15. Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan, New York (50 W 89th Street).
Foto: Eduard Andrei.

Autorul primei lucrări descoperite, *Întoarcerea de la târg*, Francisc Șirato (n. 1877, Craiova – d. 1953, București), activ ca pictor, grafician, teoretician și cronicar de artă²⁵, a fost o personalitate marcantă a artei românești din prima jumătate a secolului XX (Fig. 16). În 1925 fondează, împreună cu pictorii Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu și sculptorul Oscar Han „Grupul celor patru”, care va organiza 9 expoziții, fiind activ până în 1933. Grupul se va profila drept una dintre cele mai semnificative grupări artistice românești din perioada interbelică, având o orientare mai degrabă tradiționalistă (raportată la tendințele avangardiste), prin continuarea filierei impresioniste și postimpresioniste, la nivel stilistic, și recursul la subiecte inspirate de realitățile țărănești, la nivel tematic, în care cei patru vedeau un posibil răspuns la problematica „specificului național”, atât de viu dezbătută în epocă. Participant și distins cu premii la Expozițiile Universale de la Barcelona (1929), Bruxelles (1935), Paris (1937), New York (1939-40), Șirato primește în 1946 și Premiul Național. Pictura sa, pendulând între rațiune și sensibilitate, evoluează de la formule stilistice apropiate de cubismul de tip cézannian, cu planuri geometrice bine delimitate și tușe aplicate atent, urmărind forma – în prima etapă a creației, ilustrată emblematic de *Întoarcerea de la târg* –, până la exploziile de lumină și culoare ce definesc un temperament liric – într-o a doua etapă –, când contururile se estompează, materia picturală capătă fluiditate și devine translucidă, iar formele și volumele par că se contopesc și se nasc organic unele din altele.

²⁵ A scris numeroase articole și cronici de artă, în revista *Sburătorul* a lui Eugen Lovinescu, în *Cronica*, *Cugetul românesc*, *Universul literar*, *Gândirea*, *Convorbiri literare*, *Cuvântul*, *Sinteze*, *Vremea*, *Boabe de grâu*, *Curentul*, *Arta*, *Plastica românească*, *Evenimentul zilei*, *Lumină și culoare*, *Arcades*. A publicat o monografie dedicată lui Nicolae Grigorescu, în franceză: Francisc Șirato, *Grigoresco* (collection *Apollo. Art Roumain moderne*, dirigée par Al. Busuioceanu, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1938). A lăsat în manuscris un volum despre opera pictorului Max W. Arnold. Scrierile sale au fost publicate postum în volumele *Prospecțiuni plastice – Studii. Schițe de portret. Cronici* (cuvânt înainte de Ionel Jianu, prefată și antologie de Petre Oprea, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958) și *Încercări critice* (cuvânt înainte de Petru Comarnescu, București, 1967).

Valorizând arta populară românească și esențializarea geometrică a formei, Șirato scria: „Arta țaranului român e de invențiune, concentrare, pătrunzând prin sentiment, până la esențialul formei. Natura, o spiritualizează prin purificare și o exprimă printr-un echivalent geometric: forma liberată de existența corporală. Pe covoare și scoarțe, linia, pătratul și alte forme geometrice sunt organizate și proporționate dimensional, în culori primare, ce sunt gustate cu puterea unui spiritualism estetic.”²⁶ De altfel, Șirato, unul dintre artiștii români cu cel mai coerent discurs estetic, a profesat un adevărat „cult al formei”, atât în arta sa cât și în scrierile sale, având convingerea, după cum observa Ioana Vlasiu, „că poate distila o esență formală atemporală care să funcționeze ca etalon al românescului”.²⁷

În acest sens, pictura *Întoarcerea de la târg* (Fig. 17 a, b) este o chintesență a convingerilor lui Șirato și a fost recunoscută unanim de critici ca o capodoperă a creației artistului. Contemporanii o putuseră admira la Salonul Oficial din 1926, atunci când a fost expusă (și, de asemenea, reprodusă alb-negru în paginile catalogului Salonului) și reținută, la finalul expoziției, de Ministerul Artelor cu scopul de a o include în colecția Pinacotecii Statului. Peste 13 ani, în 1939, lucrarea pleca peste Ocean, fiind selectată pentru a reprezenta România la Expoziția Universală de la New York și nu se va mai întoarce niciodată în țară.

Autorii care i-au dedicat monografiile lui Șirato după această dată²⁸ dau lucrarea ca fiind „dispărută”, „pierdută”, omit să menționeze unde se află sau o fac eronat (Fig. 18). Iată exemple, prezentate cronologic:

Petru Comarnescu, în monumentală monografie *Șirato* din 1946, menționează lucrarea *Întoarcerea de la târg* în mai multe rânduri și chiar o reproduce, precizând că se află în „colecția Statului”; probabil la acea dată statutul lucrării era încă neclar și se mai spera la o posibilă întoarcere în țară. Autorul o consideră o capodoperă a celei de-a doua perioade a creației lui Șirato, pe care o definește ca *Epoca marilor compoziții picturale sau Sinteza de formă, lumina, culoare (1924–1932)*. În opinia lui Comarnescu: „Odată cu *Întoarcerea de la târg*, pictura lui Șirato capătă virtuți surprinzătoare. Văsurile lungi ale celor două țărânci sunt țesute parcă din lumină, contrastând cu albastrul închis și dens al fustelor și iilor, străbătut totuși și el de duhul luminii”; sau: „mai ales în tabloul *Întoarcerea de la târg*, personajele (...) par cel mult oprite din mișcarea pe care uneori liniile și umbrele, dar mai ales culoarea le-o continuă, dinamizând totul. Cu timpul, lumina va fi vieața sau mișcarea întregii viziuni a lui Șirato, totul provenind tocmai din principiul mișcării cromatice sau al radiației substanțiale a luminii.”²⁹

Vasile Drăguț, în monografia din 1956, menționează elogios lucrarea *Întoarcerea de la târg* și o reproduce, fără a preciza însă unde se află.³⁰ Această „scăpare” poate fi pusă pe seama faptului că respectiva monografie era mai degrabă o „broșură” de popularizare, mai puțin riguroasă științific, din seria celor pe care Editura de Stat pentru Literatură și Artă le publica în anii 1950 în tiraje mari (peste 3.000 de exemplare), cu rezumate în rusă, engleză, franceză, germană, spre a fi atractive și pentru cititorii din alte țări.



Fig. 16. Francisc Șirato.
Foto: Atelier Foto-Tehnica.
Biblioteca Academiei Române.

²⁶ Francisc Șirato, *Arta plastică românească*, în *Încercări critice*, op. cit., p. 38.

²⁷ Ioana Vlasiu, *Francisc Șirato – dinspre teorie spre artă*, în *Anii '20. Tradiția și pictura românească*, București, 2000, p. 40.

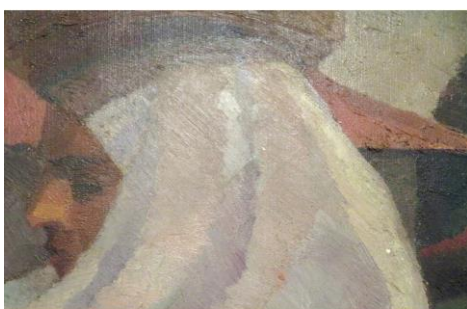
²⁸ Am exclus excelentul volum *Fr. Șirato* (text Tudor Arghezi, colecția Galeria Artiștilor Români, publicație îngrijită de Christea I. Guguianu), Casa de librărie și editura Arta, București, 1944, deoarece este dedicat exclusiv graficii.

²⁹ Petru Comarnescu, *Șirato* (colecția „Maeștrii Picturii Române Contemporane”, îngrijită de Ionel Jianu), Editura Căminul Artei, București, 1946, p. 25–26 și il. 6.

³⁰ Vasile Drăguț, *Fr. Șirato*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 26 și il. 19.



a

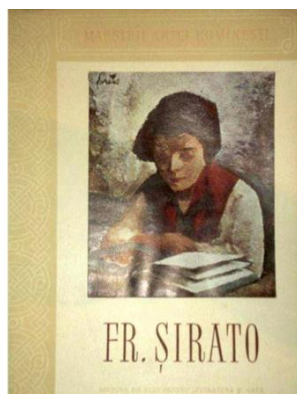


b

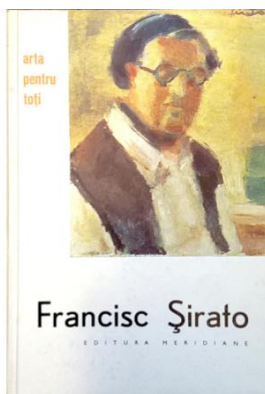
Fig. 17. a. Francisc Șirato, *Întoarcerea de la târg* (nedatat /1926, ulei pe pânză, 117 × 89 cm), Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan, New York. b. *Întoarcerea de la târg* – detalii. Foto: Eduard Andrei, Cătălin Cozma.



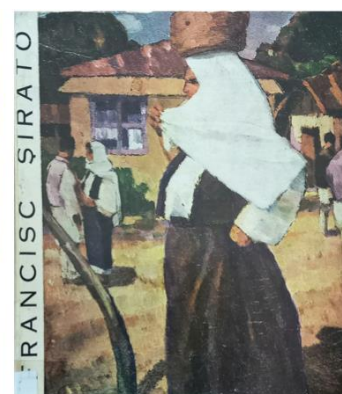
Petru Comarnescu, *Șirato*, Căminul Artei, 1946



Vasile Drăguț, *Fr. Șirato*, E.S.P.L.A., 1956



Horia Horșia, *Francisc Șirato*, Meridiane, 1964



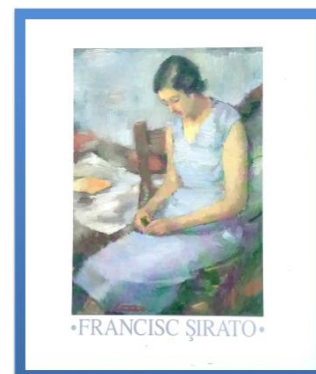
Petre Oprea, *Francisc Șirato*, Muzeul de Artă al R.P.R., 1965



Dan Grigorescu, *Șirato*, Meridiane, 1967



Mihai Ispir, *Șirato*, Ed. Meridiane, 1979



Cristina Panaite, *Francisc Șirato*, M.N.A.R., 1998

Fig. 18. Monografii sau cataloage de expoziții Șirato de: Petru Comarnescu (1946), Vasile Drăguț (1956), Horia Horșia (1964), Petre Oprea (1965), Dan Grigorescu (1967), Mihai Ispir (1979), Cristina Panaite (1998).

Horia Horșia, în mica monografie din 1964, menționează *Întoarcerea de la târg*, adăugând un asterisc după titlu, care indică în subsolul paginii că tabloul e „dispărut” (la fel ca lucrarea *Întâlnirea* din 1924; aceasta fusese distrusă într-un bombardament din 1944).³¹

Petre Oprea, în *Catalogul expoziției Francisc Șirato*, de la Muzeul de Artă al R.P.R., din 1965, menționează lucrarea și o reproduce alb-negru la secțiunea „Lucrări de pictură care nu figurează în expoziție”, precizând și el în legenda imaginii că tabloul e „dispărut”.³²

Dan Grigorescu, în prefața albumului de mari dimensiuni *Șirato* din 1967, deplânge și el dispariția celor două lucrări: dacă despre lucrarea *Întâlnirea* precizează cum a fost distrusă, în schimb, despre dispariția lucrării *Întoarcerea de la târg* nu oferă nicio explicație: „Nici *Întoarcerea de la târg* nu s-a mai păstrat; dar tabloul acesta ne e mai cunoscut datorită studiului din 1923.”³³

Mihai Ispir, în mini-monografia *Șirato* din 1979, scrie despre „cea de a doua mare sinteză [după *Întâlnirea*], de asemenea pierdută, *Întoarcerea de la târg*, datînd din 1926.”³⁴

Nici mai aproape în timp (după 1989) lucrurile nu diferă. Cu ocazia ultimei mari retrospective Șirato, organizate de Muzeul Național de Artă al României în 1998, Cristina Panaite scria în catalogul aferent expoziției: „Lucrările cu subiect din lumea satului, de la celebrele, în epocă, *Întâlnirea*, *Întoarcerea de la târg* (ambele azi pierdute), *Negustorul de scoarțe*, *Două țărânci* și *Chiaburului satului*, pînă la seria desenelor pe același subiect din perioada războiului (...), inaugurează o anume tipologie a țaranului – aspră, monumentală, gravă.”³⁵

³¹ Horia Horșia, *Francisc Șirato*, București, 1964, p. 7.

³² Petre Oprea, *Francisc Șirato* (catalog de expoziție), Muzeul de Artă al R.P.R., București, 1965, p. 11 și 126–127.

³³ Dan Grigorescu, *Șirato*, București, 1967, p. 7.

³⁴ Mihai Ispir, *Șirato*, București, 1979, p. 32.

³⁵ Cristina Panaite, *Francisc Șirato* (catalog de expoziție), Muzeul Național de Artă al României, București, 1998, p. 6.

Ideea dispariției lucrării *Întoarcerea de la târg* se regăsește și într-unul dintre volumele de referință dedicate artei interbelice românești. Ioana Vlasiu, în *Anii '20. Tradiția și pictura românească*, scrie: „Cele două pânze de dimensiuni apreciabile menite să răspundă programului ideat de Șirato, *Întâlnirea* din 1924 și *Întoarcerea de la târg*, 1926, nu mai există. După prima există o reproducere, cea de-a doua s-a păstrat într-o variantă simplificată.”³⁶

Într-adevăr, așa cum menționează Dan Grigorescu și Ioana Vlasiu, *Întoarcerea de la târg* cunoaște o variantă simplificată și de mai mici dimensiuni (Fig. 19), păstrată azi la MNAR (inv. 68896/7343), în care, în locul celor două țăranți din prim plan, apare doar una, cea purtând pe cap coșul împletit din răchită. Personajul se impune prin aceeași ținută statuară, monumentală, iar compoziția prezintă, și aici, simplificarea geometrică a volumelor, tributară încă lecției lui Cézanne, și o cromatică bazată pe contrastul cald-rece, lumina fiind sensibil încorporată în culoare. Această versiune a *Întoarcerii de la târg* a fost clasată în patrimoniul cultural național, la bunuri culturale mobile, categoria juridică „Tezaur” (Ordin de clasare 3830/31.12.2021).



Fig. 19. Francisc Șirato, *Întoarcerea de la târg* (nedatat /1923?, ulei pe carton, 64,5 × 49,5 cm), versiunea simplificată și mai mică de la Muzeul Național de Artă al României / MNAR București (inv. 68896/7343).

Foto: Eduard Andrei.

Menționez că în Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan există, în mod bizar, și o copie după *Întoarcerea de la târg* de Șirato (Fig. 20), executată de Stella Roman (1904–1992), personalitate a disporei românești din SUA, cunoscută mai ales ca soprană la Metropolitan Opera din New York în anii 1940 și care a cântat la inaugurarea „Romanian Classroom” din Cathedral of Learning, Pittsburgh. Calitățile sale de pictoriță sunt însă relativ modeste. Din discuțiile purtate cu actualul paroh al bisericii, Pr. Ioan Cozma, prezența acestei lucrări poate fi pusă pe seama unei intenții mai vechi a Consiliului parohial de a vinde originalul, pentru acoperirea cheltuielilor bisericii (lucru care, din fericire, nu s-a întâmplat).

³⁶ Ioana Vlasiu, *op. cit.*, p. 52.



Fig. 20. Stella Roman, copie după Francisc Șirato, *Întoarcerea de la târg* (ulei pe pânză), Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan, New York. Foto: Cătălin Cozma.

În ce privește pictura lui Verona, se poate face o analiză similară cu cea din cazul Șirato, deși scrierile care i-au fost dedicate sunt, prin comparație, mai puține. Sunt fie rare monografii: Ion Zurescu, *Verona*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957; Ioan Botiș, *Arthur Garguromin Verona*, Muzeul Județean de Artă „Centrul Artistic Baia Mare”, 2011, fie lucrări dedicate familiei de pictori din care făcea parte artistul: Mariana Preutu, Brândușa Răileanu, *Pictorii familiei Verona*, București, Editura Humanitas, 2011; *Museo Arthur Verona*, București, 2018 (Fig. 21).

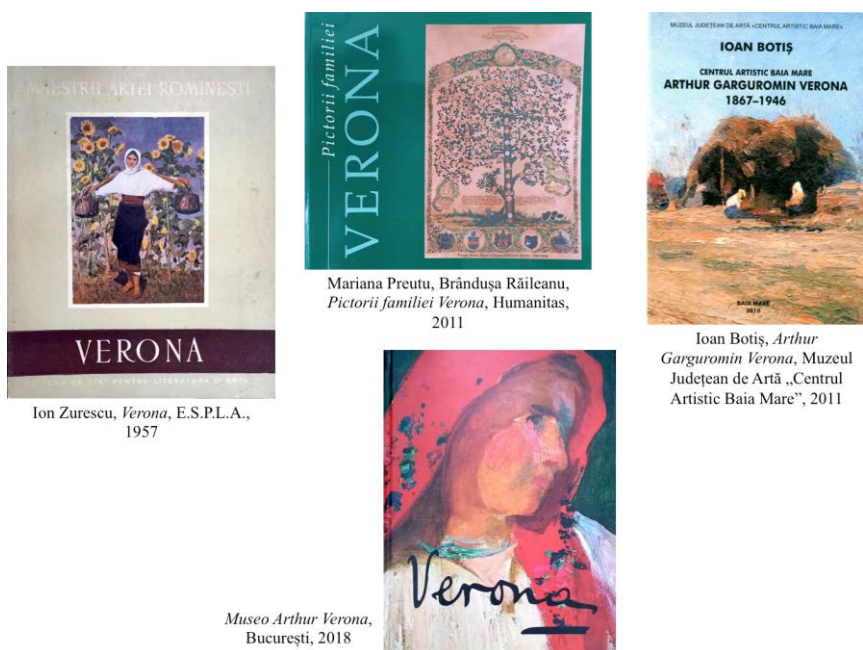


Fig. 21. Monografii dedicate lui Arthur Verona sau volume despre familia de artiști Verona: Ion Zurescu (1957); Ioan Botiș (2011), Mariana Preutu, Brândușa Răileanu (2011); *Museo Arthur Verona* (2018).

Autorul celei de a doua picturi descoperite, Arthur Garguromin Verona (n. 1867, Brăila – d. 1946, București), deși mai puțin cunoscut azi decât Șirato, a fost în epocă o figură importantă a scenei artistice românești (Fig. 22).³⁷ Provenind dintr-o familie aristocratică dalmată, este naturalizat ca cetățean român abia în 1941. A fost membru fondator și președinte în anii 1910–1912 al Tinerimii Artistice. A participat, între altele, la Expozițiile Universale de la Paris (1900), Bruxelles (1935), New York (1939) – în selecțiile de artă românească. În 1919 a fondat Academia Liberă de Arte Frumoase (ca reacție la academismul impus de G.D. Mirea la Școala Națională de Arte Frumoase), iar în 1940 a devenit profesor la Școala superioară de pictură și sculptură bisericească de pe lângă Arhiepiscopia București. Își va împărtăși experiența ca pictor de șevalet și bisericesc, și pe cea de predare, reunind lecțiile și într-o carte pe care o va publica în 1944.³⁸

A abordat toate genurile picturii, de la compoziția alegorică simbolistă, la portret și peisaj de *plein-air*, mai ales feerii câmpenești, în siajul lui Grigorescu și inspirat cel mai des de ținutul Herța (unde a avut și un atelier). A practicat și pictura monumentală în frescă, pentru edificii laice sau religioase.

Lucrarea de la Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan (Fig. 23 a, b) – listată în polița de asigurare sus-menționată sub titlul de *Joc* –, a figurat în expoziția Tinerimea Artistică din 1912, unde purta titlul *Studiu pentru „Spartul horei” (fragment)*, de unde deducem că Verona intenționa o lucrare mai amplă, poate chiar monumentală. Lucrarea *Spartul horei* a fost premiată la Salonul de la München din 1912 cu medalia de aur. Lucrarea descoperită are o inscripție pe verso: pictura a fost restaurată în 1992 de Igan Buburuzan, curățată, transferată pe pânză nouă, s-au completat zonele-lipsă de culoare, s-a dat cu vernis. O altă lucrare din această serie, studiu în ulei, a circulat în anii 2010 prin Casa de licitații Artmark, tot sub titlul *Spartul horei* (în care se regăsește același cuplu de dansatori) (Fig. 24).

Urmarea firească a acestei descoperiri, împărtășite prin prezentul studiu, ar fi intrarea celor două opere în vederea forurilor de specialitate – și mă refer, de pildă, la Institutul Național al Patrimoniului – pentru a fi clasate, după cum se cuvine, în patrimoniul cultural național, la bunuri culturale mobile, categoria juridică „Tezaur”, și a fi înregistrate în baza de date a CIMEC³⁹ din subordinea Ministerului Culturii.



Fig. 22. Arthur Garguromin Verona. Sursa: https://ro.wikipedia.org/wiki/Arthur_Verona

³⁷ Pe lângă volumele dedicate menționate, vezi: Ioana Vlasu, *Călătoriile formației. Pictori din România la München în jur de 1900*, în *Artiștii români în străinătate (1830-1940): călătoria, între formația academică și studiul liber*, 2017, p. 238–342; Corina Teacă, *VERONA Arthur Garguromin (Arthur Petre Anton Bartolomeu Francisc Maria)*, în Eduard Andrei, Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramela, Olivia Nițș, Corina Teacă, *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea* (coord. Adrian Silvan-Ionescu), București, 2020, p. 258–260.

³⁸ A. G. Verona, *Pictura. Studiu tehnic cu douăzeci de planșe hors-texte*, Editura și tiparul Sfintei Monastiri Neamțu, 1944.

³⁹ Centrul de Informatică, Memorie și Sinteză Culturală, devenit în 1998 Institutul de Memorie Culturală.



a



b

Fig. 23. a. Arthur Verona, *Spartul horei / Joc* (1911, ulei pe pânză, 71 × 90 cm), Biserica ortodoxă română „Sfântul Dumitru” din Manhattan, New York. b. *Spartul horei / Joc* – detalii. Foto: Eduard Andrei, Cătălin Cozma.

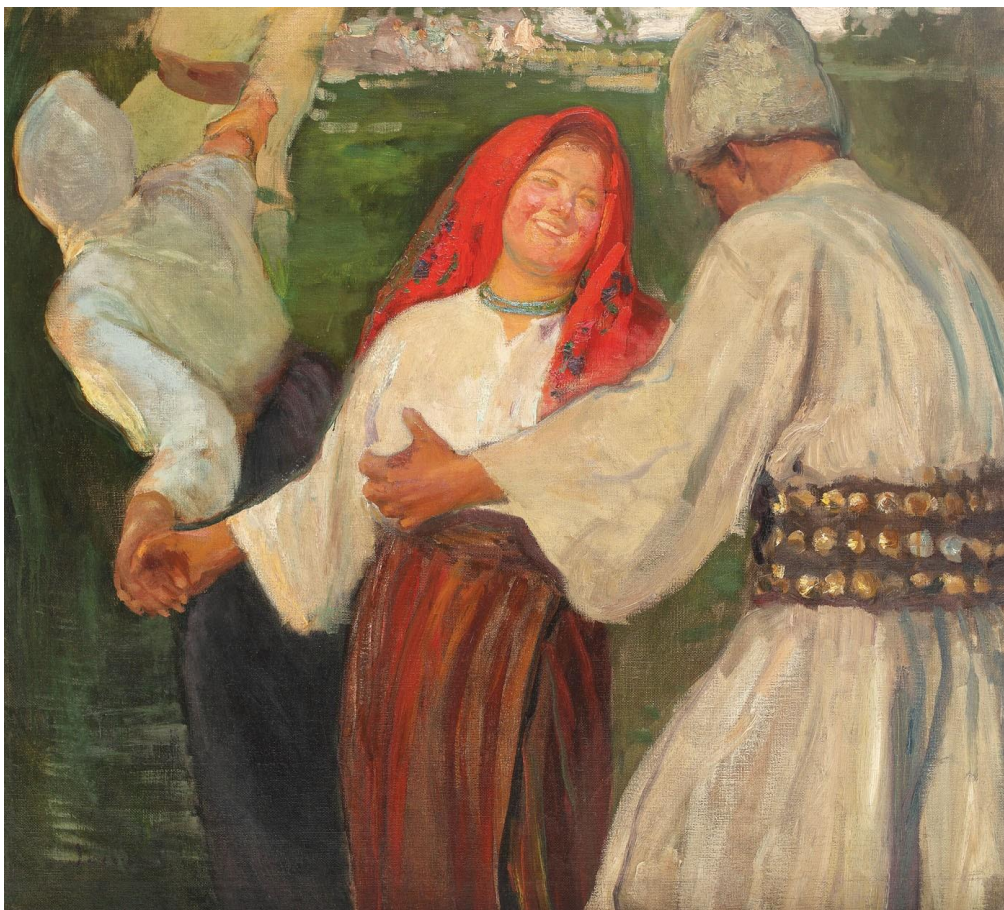


Fig. 24. Arthur Verona, *Spartul horei* (1911, ulei pe pânză) – lucrare tranzacționată pe piața de artă de Casa de licitații Artmark, în anii 2010. Sursa: https://ro.wikipedia.org/wiki/Arthur_Verona.

FLORENCE FARMBOROUGH'S PHOTOGRAPHS OF THE RUSSIAN FRONT DURING THE FIRST WORLD WAR

HILARY ROBERTS
(Londra)

Abstract. This article offers a rare insight into the Russian experience of the First World War from a British woman's perspective. Florence Farmborough (1887 – 1978) was a British nurse, photographer, writer, university lecturer and traveller. In 1908, aged 21, Farmborough travelled to Russia where she worked as a governess in Kyiv, Ukraine, before moving to Moscow. Here she taught English to the daughters of Dr Pavel Usov, a Russian heart surgeon. When war broke out 1914, Farmborough trained as a Red Cross nurse at the Golitsyn military hospital in Moscow. She subsequently served with a Russian mobile army surgical hospital on the Russian front in Poland, Austria and Romania until the Bolshevik revolution forced her to flee Russia in 1918. Farmborough documented these experiences as a photographer and diarist. Her collection is now preserved by Imperial War Museums, Britain's national museum of modern conflict.

Keywords: War photography; Women photographers; First World War; Medicine; Russian Front

The international commemorations of the First World War's centenary in 2014–2018 provided a welcome opportunity to celebrate the contribution of a small group of female photographers who documented the conflict at close quarters. These exceptional women created a unique pictorial record of events, circumventing military controls imposed on the use of cameras and the presence of women in the front line. A few were professional journalists. But most were nurses, whose role was to provide emergency care for sick and wounded soldiers. In Britain, thousands of women volunteered to nurse the wounded under the banner of the Red Cross. They were sent to work in every major war zone, including those without a formal British military presence.

The introduction of cheap 'point-and-shoot' cameras by manufacturers, such as George Eastman's Kodak corporation, had triggered an unprecedented enthusiasm for amateur snapshot photography in the early twentieth century. Many Red Cross nurses therefore possessed a personal camera and the ability to photograph their wartime experiences. Professor Val Williams notes:

'Many women took their cameras with them when they travelled abroad to become war workers, and the intensity of this new experience resulted in photographs which firmly established women as social documentarists'.¹

Photography was never a priority for the nurses. But their exceptional situation and experiences compelled many to take photographs whenever their duties allowed. The war shaped and influenced their photography, often transforming it from a private activity, conducted in moments of leisure for personal remembrance, into a deliberate act of bearing witness for a wider audience. This transformation was characterised by a broadening and deepening of subject coverage, enhanced attention to the quality of the image and, on occasion, the substitution of a better camera.

The contribution and achievements of Red Cross nurses attracted considerable publicity during the war but faded into obscurity after the war ended in 1918. During the war's fiftieth anniversary, their stories and

¹ Williams, Val: *The Other Observers: Women Photographers from 1900 to the Present*, Virago, London, 1991, p. 24.

photographs began to reappear in the public domain and reach new audiences. The Imperial War Museum (IWM), Britain's national museum of modern conflict, undertook a major project to collect and preserve the photographs and stories of these pioneering women.²

Florence Farmborough was born in 1887 at Steeple Claydon, an English village near Aylesbury in Buckinghamshire. She was the fourth of six children born to Frederic and Zilpah Farmborough and was named after Florence Nightingale (a famous British nurse who had pioneered military nursing during the Crimean War). Her father was a prosperous farmer who could support his family in reasonable comfort. Florence Farmborough was therefore educated at home by a governess³. By the standards of the day, she received a good education and had a gift for languages. Naturally independent, with a romantic thirst for adventure, she longed to travel.

*'I always knew that I should have to travel. The longing was strong within me from my earliest years'*⁴

This was a time when many young people in Britain felt stifled or constrained by the limited opportunities available to them in their own country. Women, disenfranchised and barred from many jobs, were campaigning for political, social and economic rights. It was also a time of empires. Thanks to a well-developed network of railways and passenger ships, long-distance travel was not only possible but affordable. Many young Britons therefore sought a better life in British colonies overseas. Farmborough's desire for adventure would take her in a different direction.



Fig. 1. Florence Farmborough outside her tent in the 1st Letucha's forest encampment near Kozaki, Russia (now Poland), June 1915. (IWM Ref: Q 107170)

Anglo-Russian relations, poor for many years, improved in 1907. Heightening tensions in Europe and the need to counter the military alliance formed by Germany, Austria Hungary and Turkey, forced Russia and Britain to settle their long-standing colonial disputes. Together with France, they formed an informal military coalition known as the Triple Entente. These improved connections brought Florence Farmborough, then aged 21, to Russia in 1908. She was employed initially as a governess by a wealthy family in Kyiv, Ukraine (then part of Russia). In 1910, Farmborough moved to Moscow where she was employed as an English tutor and companion to the two daughters of Pavel Sergeyvitch Usov (1867–1917), a distinguished Russian heart surgeon.

Farmborough formed a close bond with the Usov family. When war broke out in 1914, she remained in Russia and, helped by Dr Usov, trained as a surgical nurse with the Russian Red Cross at the Princess Golitsyn hospital in Moscow. Her training required Farmborough to improve her knowledge of Russian. She studied late every night to master the extensive medical terminology required by her new role. Once qualified, Farmborough joined the 10th Surgical Unit of the Russian Red Cross in March 1915. The Unit, known as an 'Otryad', consisted of three flying columns or 'Letuchas'. The Letuchas were mobile frontline surgical units which provided emergency medical treatment to battlefield casualties. Their purpose was to stabilise a casualty's condition until he could be evacuated to a military hospital away from the front or return to duty.

² Details of IWM's Florence Farmborough collection (comprising her photographs, diaries, medals, mementoes, publications and a full length audio interview, recorded by with Farmborough shortly before her death) can be accessed via Imperial War Museums' online database at: <https://www.iwm.org.uk/collections>

³ A female private tutor.

⁴ Farmborough, Florence: *Nurse at the Russian Front: A Diary 1914–1918*, pub. Constable, London, 1974, Preface.

Attached to the 1st Letucha, Farnborough spent three years travelling the length and breadth of the Russian Front. She rarely stayed more than a week in any location, working successively in Poland, Belarus, Ukraine, the Crimea and Romania. She experienced many key events on the Russian front at first hand. She witnessed the contribution of Russian female soldiers and the maltreatment of Polish, Romanian and Jewish civilians at the hands of Russian troops. She also witnessed the gradual disintegration of Imperial Russia into revolution and civil war.

Farnborough was plunged into a world for which nothing could have prepared her. She wrote later:

*'I think I saw it all more as challenge than calamity. Certainly I had no comprehension of the change that was about to engulf Russia'*⁵

The work was extremely arduous and traumatic. Farnborough dealt with horrific injuries, often close to the front line in very dangerous conditions. She endured shell fire, poison gas attacks and outbreaks of infectious diseases, such as cholera and typhoid. Capture by the enemy was a frequent possibility. Food and other essential supplies were often in short supply. Not surprisingly, exhaustion and stress took a heavy toll on Farnborough's physical and mental health. Nevertheless, she displayed astonishing resilience and empathy for the people she treated, regardless of their nationality and affiliation.

Farnborough was not the only British nurse to serve on the Russian front, but her absolute determination to document her experiences in photographs and in writing was exceptional. This determination, combined with her mobility and her proximity to events on the front line, enabled her to create a record which offers a unique insight into the Russian and Eastern European experience of war and revolutionary change.

Farnborough's photography was funded by her nursing pay of 50 roubles a month, supplemented by her savings (lodged in a Moscow bank). She always carried at least one glass plate camera and tripod with her, despite being constantly on the move. The 1st Letucha's extensive, well-guarded baggage train transported her heavy photographic equipment and supplies as well as her personal belongings. Her first camera was a basic model for amateur photographers. However, Farnborough was able to purchase a second, professional grade camera in 1916.

Negatives were developed by Farnborough herself, although this work was often interrupted by the arrival of the wounded or the need to move camp, resulting in many ruined plates. She was assisted by the Letucha's Russian liaison officer, who made regular rail trips to Moscow for medical and other supplies. He purchased her photographic materials and arranged for her negatives to be printed (and in some cases developed) during his visits to Moscow. The Usov family forwarded the photographs to Farnborough's sister in England for safekeeping. Given the chaotic conditions in Russia, the vagaries of war and the immense distances involved, the fact that any of Farnborough's photographs survived is miraculous.

Farnborough's diary reflects her difficult circumstances, often consisting of a few hurriedly scribbled notes in Russian or English on loose scraps of paper. Nevertheless, the diary provides vital context to Farnborough's photographs. Despite her affection for the Russian people, Farnborough's written observations retain an outsider's perspective. Her diary shows Farnborough to be a partial, occasionally naïve, but increasingly critical observer of the Russian Army. But Farnborough's diary is also ambiguous, if not disingenuous, regarding her status and purpose as a photographer. Her photographs present a nuanced eyewitness account yet also pose unanswered questions.

⁵ Farnborough, Florence: *Russian Album 1908–1918*, pub. Michael Russell, Wilton, Wiltshire, 1979, p. 26.



Fig. 2. The 1st Letucha's forest encampment near Kozaki, Russia (now Poland), June 1915. (IWM Ref: Q 097836)



Fig. 3. Drivers of the 1st Letucha pose for a group photograph during a meal break near Kozaki, Russia (now Poland), June 1915. (IWM Ref: Q 098415)

'My camera proved a great popular success, with the men all clamouring to be photographed at once.'

Florence Farmborough's diary, June 1915



Fig. 4. The Russian 61st Division in retreat after its defeat at the Battle of Jaroslav during the Gorlice–Tarnów offensive, Austrian Galicia (now Poland), May 1915. (IWM Ref: Q 098441)

'So much has happened. I am dreadfully tired. We are retreating!'

Florence Farmborough's diary, 22 April 1915



Fig. 5. Russian soldiers, wounded during the Gorlice–Tarnów offensive, wait for treatment at the 1st Letucha's temporary dressing station at Molodiatycze, Austrian Galicia (now Poland), 17 June 1915.

One tent was reserved for those with non-fatal wounds; the other was for the mortally wounded.

(IWM Ref: Q 098433)

'For three full days we had been on the road – day and night; the rare hour or two of respite had surely not been enough for the exhausted animals. [...] The following morning a First Aid Post was opened by the roadside, where the Sister-on-duty took up her position. We were only two and a half versts from the Front line and liaison was promptly established with our Regiments.'

Florence Farmborough's diary, 17 June 1915



Fig. 6. A carefully posed photograph, taken during the Great Retreat, shows medical staff of the 1st Letucha treating an injured Russian soldier at Belopolye, Austrian Galicia (now Ukraine), July 1915. (IWM Ref: Q 098427)

'In Belopolye, we spent six hot days in July tending the men of our Division. [...] The young soldier was hit by a stray bullet near our station. Sister Anna and one of the doctors soon had him bandaged and resting comfortably.'

Florence Farmborough's diary, 11–17 July 1915



Fig. 7. Nurses of the 1st Letucha snatch a few hours' sleep under a haystack near Folvark Volka near the Polish-Russian frontier during the Great Retreat, August 1915. (IWM Ref: Q 098444)

'On and on we ambled until night again enveloped us, and still the long line of dvukolki and wagons swayed forward, though constantly impeded by the ever-increasing traffic. The morning mists were showing grey and indistinct over the landscape as we stopped outside the large Folvark Volka; here, for a couple of hours at least we might rest.'

Florence Farmborough's diary, 12 August 1915



8. A Russian soldier lies dead on the battlefield near Monasterzhiska, Austrian Galicia (now Ukraine) during the Brusilov Offensive, 31 July 1916. (IWM Ref: Q 098431)

'...we passed more than one battlefield. The dead were still lying around, in strange, unnatural postures – remaining where they had fallen; crouching, doubled up, stretched out, prostrate, prone. Austrians and Russians lying side by side.'

Florence Farmborough's diary, 31st July 1916

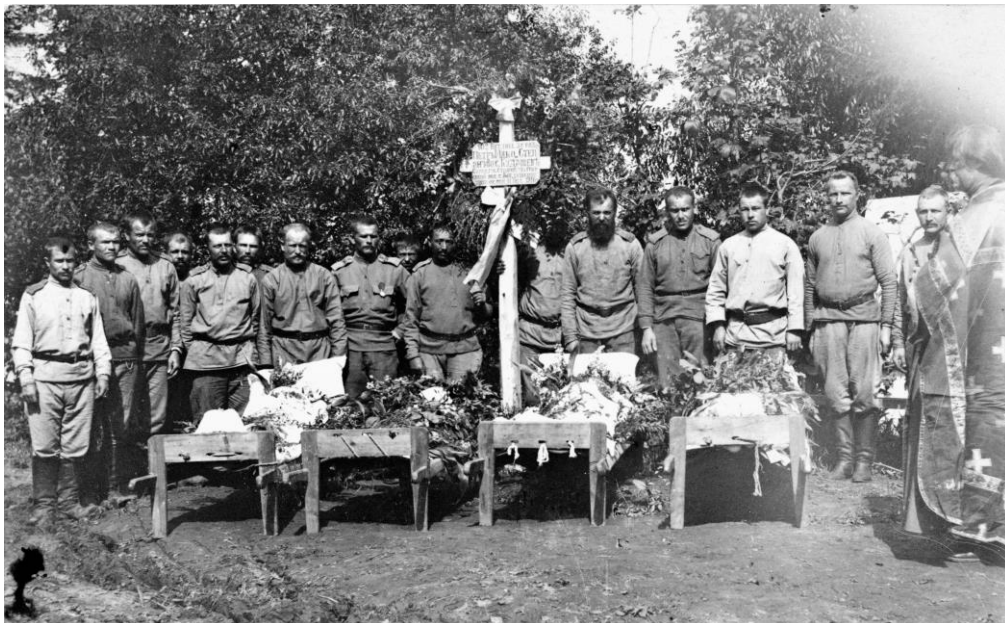


Fig. 9. The 1st Letucha's chaplain conducts a burial service for Russian troops who died from their wounds at the unit during the Brusilov Offensive, Austrian Galicia (now Ukraine) July 1916. (IWM Ref: Q 097838)

'Our surgeons say that the deaths at our Red Cross station must be considered few, taking into account the vast number of severely wounded brought to us. There are funerals here every evening; we seldom have time to attend them.'

Florence Farmborough's diary, July 1916



Fig. 10. A Russian artillery unit during the Brusilov Offensive near Khutanova, Austrian Galicia (now Ukraine), August 1916. (IWM Ref: Q 098430)

'It was difficult to believe, but the tumultuous firing of the past night had been all in vain. The enemy's lines were still intact and our men had been beaten back every time.'

Florence Farmborough's diary, 4th August 1916



Fig. 11. Florence Farmborough's first Romanian patients included a group of children who had been badly injured by shellfire. The children's grandmother, their sole surviving relative, was also injured, Seret, Romania, 11th August 1917. (IWM Ref: 098421)

'One of them, a tiny mite, Gheorghiu by name, only two-and-a-half years old, had had an arm blasted off by shrapnel. The boy's baby face still bore traces of shock and suffering. Panaria, his elder sister, had a wound in both head and stomach; Melania, the younger sister, had sustained a fractured thigh.'

Florence Farmborough's diary, 11 August 1917



Fig. 12. Turkish prisoners, brought to the 1st Letchucha for treatment, are guarded by Russian soldiers Mazanayeshti, Romania, 3 September 1917.

'To our surprise, a batch of vociferous, mud-caked Turkish prisoners were brought in. They were a sorry group, dirty and ill-kempt beyond description. We had, literally, to scrape the mud and vermin off [...] Many of them actually resented the treatment, as though reluctant to part from their wartime crust.'

Florence Farmborough's diary, 4 September 1917

Farmborough maintained that her photographs were a personal record and that she was the only person in the Letucha who had a camera. Nevertheless, her diary confirms that the Russian military and medical authorities knew that she had a camera and facilitated her photography, procuring supplies and granting her access. It also confirms that she was often asked to take photographs for the Russians on a semi-official basis. Shortly before her death, Farmborough wrote:

*'Being the only sister with a camera, I received many commissions in unexpected places.'*⁶

This may explain why the Russians never seem to have suspected her of espionage. But it also renders Farmborough vulnerable to the charge of being an occasional Russian propagandist.

There is no evidence that Farmborough's photographs were published in Russia or elsewhere during the war itself. But it remains the case that those who interrogate Farmborough's photographs today are almost entirely dependent on her own account for information. Farmborough is often unclear on whether she chose, was requested or was ordered to take a photograph. The fact that she appears in some of the photographs herself confirms that she did not take all the photographs in her collection.

In view of this, it is unsurprising that Farmborough's collection fails to demonstrate a consistent photographic style, aesthetic or technical standard. Some photographs are carefully arranged constructs, featuring a stilted or sentimentalised aesthetic but also demonstrating an effective use of light and composition. Others are rough-and-ready snapshots. Some images are extremely graphic. As Farmborough's diary makes clear, she witnessed horrific scenes nearly every day but felt guilty about photographing the dead. Yet, the dead are shown lying on the battlefield, in open coffins or piled in mass graves. In some instances, her diary notes official requests that she take these photographs, but it is not clear whether this applied in all instances.

⁶ Farmborough, Florence, *ibid*, p. 56.

The Russian revolution and the disintegration of the Imperial Army forced the 1st Letucha to disband in Romania in December 1917. Farmborough said later:

*'It was an inexplicable transformation. We were prepared for any hardship and danger at the front. But when our own men wanted to kill us because we were educated or religious, it was much more frightening.'*⁷

Farmborough undertook a perilous and chaotic journey from Romania to the Usov family home in Moscow. Penniless and having lost most of her possessions, she was forced to sell her professional camera to fund her escape from Russia. As the country descended into civil war, Farmborough travelled by freight train across Siberia, reaching Vladivostok in early 1918. Here, the cattle truck in which she had travelled was shunted into a railway siding while its passengers waited a month for a ship to take them to the United States. Farmborough eventually arrived back in England in July 1918. She never saw her Russian friends and comrades again and abandoned her photographic practice.

Farmborough's experiences in Russia affected her deeply and their consequences shaped the rest of her life. She became a vehement opponent of communism in all its forms. After leaving Russia, Farmborough worked in Spain as a journalist and lecturer at the University of Valencia. She was an active propagandist in support of General Franco during the Spanish Civil War and organized care for the conflict's refugees. Forced to leave Spain when the Second World War broke out in 1939, Farmborough then worked for the British Government in Jamaica, censoring correspondence to South America. She ended her career teaching languages, including Russian, in a British school. Farmborough returned once to Russia, visiting the Soviet Union as a tourist at the height of the Cold War in 1962. She found the country unrecognizable.

Florence Farmborough donated her photographs and diary to the Imperial War Museum in 1977, a year before her death, aged 91. While it is difficult to interpret or evaluate Farmborough's photographs of the Russian front with complete certainty, they constitute a personal documentary record which also incorporates fascinating elements of propaganda and art. The collection remains an invaluable resource for researchers with an interest in Russia and Eastern Europe.

Farmborough maintained that her photographs were a personal record and that she was the only person in the Letucha who had a camera. Nevertheless, her diary confirms that the Russian military and medical authorities knew that she had a camera and facilitated her photography, procuring supplies and granting her access. It also confirms that she was often asked to take photographs for the Russians on a semi-official basis. Shortly before her death, Farmborough wrote:

*'Being the only sister with a camera, I received many commissions in unexpected places.'*⁸

This may explain why the Russians never seem to have suspected her of espionage. But it also renders Farmborough vulnerable to the charge of being an occasional Russian propagandist.

There is no evidence that Farmborough's photographs were published in Russia or elsewhere during the war itself. But it remains the case that those who interrogate Farmborough's photographs today are almost entirely dependent on her own account for information. Farmborough is often unclear on whether she chose, was requested or was ordered to take a photograph. The fact that she appears in some of the photographs herself confirms that she did not take all the photographs in her collection.

In view of this, it is unsurprising that Farmborough's collection fails to demonstrate a consistent photographic style, aesthetic or technical standard. Some photographs are carefully arranged constructs, featuring a stilted or sentimentalised aesthetic but also demonstrating an effective use of light and composition. Others are rough-and-ready snapshots. Some images are extremely graphic. As Farmborough's diary makes clear, she witnessed horrific scenes nearly every day but felt guilty about photographing the dead. Yet, the dead are shown lying on the battlefield, in open coffins or piled in mass graves. In some instances, her diary notes official requests that she take these photographs, but it is not clear whether this applied in all instances.

⁷ Quoted by Poole, Shona Crawford in *Florence Farmborough: Diary of a Women at War*, pub. The Times, 19 Aug 1974, p. 6.

⁸ Farmborough, Florence, *ibid*, p. 56.

The Russian revolution and the disintegration of the Imperial Army forced the 1st Letucha to disband in Romania in December 1917. Farmborough said later:

*'It was an inexplicable transformation. We were prepared for any hardship and danger at the front. But when our own men wanted to kill us because we were educated or religious, it was much more frightening.'*⁹

Farmborough undertook a perilous and chaotic journey from Romania to the Usov family home in Moscow. Penniless and having lost most of her possessions, she was forced to sell her professional camera to fund her escape from Russia. As the country descended into civil war, Farmborough travelled by freight train across Siberia, reaching Vladivostok in early 1918. Here, the cattle truck in which she had travelled was shunted into a railway siding while its passengers waited a month for a ship to take them to the United States. Farmborough eventually arrived back in England in July 1918. She never saw her Russian friends and comrades again and abandoned her photographic practice.

Farmborough's experiences in Russia affected her deeply and their consequences shaped the rest of her life. She became a vehement opponent of communism in all its forms. After leaving Russia, Farmborough worked in Spain as a journalist and lecturer at the University of Valencia. She was an active propagandist in support of General Franco during the Spanish Civil War and organized care for the conflict's refugees. Forced to leave Spain when the Second World War broke out in 1939, Farmborough then worked for the British Government in Jamaica, censoring correspondence to South America. She ended her career teaching languages, including Russian, in a British school. Farmborough returned once to Russia, visiting the Soviet Union as a tourist at the height of the Cold War in 1962. She found the country unrecognizable.

Florence Farmborough donated her photographs and diary to the Imperial War Museum in 1977, a year before her death, aged 91. While it is difficult to interpret or evaluate Farmborough's photographs of the Russian front with complete certainty, they constitute a personal documentary record which also incorporates fascinating elements of propaganda and art. The collection remains an invaluable resource for researchers with an interest in Russia and Eastern Europe.

⁹ Quoted by Poole, Shona Crawford in *Florence Farmborough: Diary of a Women at War*, pub. The Times, 19 Aug 1974, p. 6.

“A PHOTOGRAPHIC STUDIO ACCORDING TO THE ADJOINED PLAN”. NEW ARCHIVAL SOURCES FOR THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY IN NINETEENTH-CENTURY BUCHAREST

de THEODOR E. ULIERIU-ROSTÁS*

Abstract: This paper presents the first results of an ongoing survey of photographers and photographic studios in 19th and early 20th-century archival records created by the municipality of Bucharest, Romania. Following the gradual development of urban regulations in the 1830s and 1840s, any construction work carried out within the boundaries of the city was subjected to a formal building permission handled by the municipal architect, and later by the Technical Department of the municipality. This pertained as well to the construction of studios or the alteration of pre-existing structures in view of accommodating a photographic studio. The archival fonds thus generated provide us with a largely untapped primary source for the history of photography in Bucharest. The archival records discussed in this paper concern two of Bucharest's foremost photographers in the 19th century, Carol Szathmári and Franz Duschek. Corroborated with cartographic material and press sources, the retrieved building permissions bring significant clarification to the chronology and the changing urban contexts of their photographic practice, while the accompanying architectural projects shed new light on the spatial organization of their residences and studios. The arguments advanced in this paper notably lead to the identification of Duschek's surviving studio house on strada Nouă (today str. Edgar Quinet), and to the localization of several exterior shots in the immediate vicinity of Duschek's provisional studio in No. 21 Calea Mogoșoaiiei.

Keywords: 19th – century photography, urban history, architecture, architectural project, Carol Szathmári, Franz Duschek, Joseph Exner

From the pioneering work of George Potra and Constantin Săvulescu onwards, the historiography of photography in 19th-century Bucharest has so far largely relied on two main categories of primary sources: (i) the surviving photographic output of local studios, and (ii) press sources and period reference materials such as calendars and city directories.¹ Advertisements published in the local press have proven crucial to the historical recovery of Bucharest's earliest photographic visitors – itinerant daguerreotypists whose work has been almost entirely lost.²

* Dr. Theodor E. Ulrieriu-Rostás currently holds a junior research position at the Ethnological Archive of the National Museum of the Romanian Peasant (Bucharest). The author would like to acknowledge the institutional support provided by the Bucharest Municipal Service of the National Archives, the Library of the Romanian Academy and the National Library of Romania for this ongoing research. The present paper was presented in a concise form at the international conference *Romanian Photography. Local perspectives and European trends*, organized by the National Library of Romania in collaboration with the “G. Oprescu” Institute of Art History (8 June 2023); the author would like to thank the conveners of the conference, Prof. Adrian-Silvan Ionescu and Dr. Adriana Dumitran.

¹ George Potra, *Fotografia și vechii fotografi din București*, *Gazeta Municipală* X.517, 19 Apr. 1942 and *Vechii fotografi din București*, in *Fotografia. Revista Asociației F.A.R.* VI.4–6, 1941, p. 103–105, expanded as *Aspecte din istoricul fotografiei în România* in *Fotografia* 1970, no. 10, p. 573–608 and finally republished in *Din Bucureștii de ieri*, vol. 2, București, 1990, p. 252–266. Constantin Săvulescu, *Cronologia fotografiei românești, perioada 1843–1916*, in *Fotografia* 1969, no. 4, p. 227–237, reworked into *Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1843–1916*, București, 1985. For an overview of the Romanian historiography of photography, see Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografie și istoriografie*, in *Revista Istorică*, s.n. XVIII.5–6, 2007, p. 519–535.

² The most thorough work on such press sources remains Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografi itineranți europeni în ținuturile românești (1840–1860)*, in Daniela Bușă & Ileana Căzan (eds), *Curențe ideologice și instituțiile statului modern – secolele XVIII–XX*, București, 2007, p. 215–260.

With the gradual settlement of its practitioners, photography became more likely to leave traces in the archives created by the urban administration in the soon to be unified Romanian Principalities. Such archival fonds have remained to this day a largely untapped source for the history of photography in the region. Among the records worth investigating from a photo-historical perspective, building permissions present us with the opportunity of mapping out 19th-century photographic practice at the finest level of urban history, recovering architectural designs of photographic studios, changing contexts and biographic information. This paper will discuss the first results of an ongoing survey of photographic studios and related material in the 19th and early 20th-century archival records created by the municipality of Bucharest.³

Bureaucratic practice and urban (micro)history in Bucharest

Since the adoption of the quasi-constitutional Organic Regulation in Wallachia (1832) in the aftermath of the Russo-Turkish War of 1828–1829, the municipal administration of Bucharest, in its successive institutional forms, sought to codify urban regulations and to assert actual control over the construction and renovation works carried out within the boundaries of the city.⁴ By the early 1850s, such policies gave way to bureaucratic practices that were to endure for much of the 19th century with remarkable stability. Any construction work or intervention on a pre-existing building was subjected to a formal building permission (*voie/învoire de clădire*, later *autorizațiune*) handled by the municipal architect, the Architectural Section (*Secția Arhitectică*), or later the Technical Department (*Serviciul Tehnic*) of the municipality. A hand-written request (*petiție, cerere*) would be filed most often by the owner of the land plot, sometimes by tenants or building contractors; it typically included a textual description of the proposed intervention written by the applicant, accompanied in some cases by architectural drawings ranging from crude drafts to elaborate copies of the master architectural project. The architect in charge would write a formal, usually more explicit abstract of the petition (*relație / relațiune*) and formulate recommendations, based on which the city council could accept (with or without conditions) or reject the application. If accepted, the permission would be issued in the form of a permit (*bilet*) handed to the applicant and copied on the original application. If rejected, the application would nevertheless be filed for further reference. The administrative records thus generated up to the year 1912 make up a very substantial archival fonds held now by the Bucharest municipal branch of the National Archives of Romania.⁵

The systematic investigation of these fonds was pioneered by art historian Cezara Mucenic, whose doctoral thesis on civil architecture in 19th-century Bucharest (1989) set the tone for finer-grained archival forays.⁶ In recent years, these records have mostly received attention as primary sources for architectural history, heritage registration and restoration works. In this context, dispersed pieces of archival information

³ For reasons of clarity and consistency, local toponyms will be employed throughout this paper in their Romanian form, with translations provided whenever relevant; e.g. *strada Nouă*, rather than New Street. Likewise, references to local archival fonds will use the conventional Romanian acronyms; see below note 5. Dates are reproduced as written in the primary source material, most often following the Julian calendar, sometimes also mentioning the Gregorian equivalent.

⁴ On the topic of urban regulations in 19th century Bucharest, see the still useful surveys of Florian Georgescu, *Probleme de urbanism și sistematizare în București în anii 1831–1848*, in *București. Materiale de Istorie și Muzeografie* 4, 1966, pp. 35–68 and *Regimul construcțiilor din București în deceniile IV–V din secolul al XIX-lea*, in *București. Materiale de istorie și muzeografie* 5, 1967, p. 38–67; Nicolae Lascu, *Epoca regulamentară și urbanismul. Câteva observații generale*, in *Historia Urbana* II.2, 1994, p. 119–130; more recently, Emanuela Constantini, *La capitale immaginata. L'evoluzione di Bucarest nelle fase di costruzione e consolidamento dello stato nazionale romeno (1830–1940)*, Soveria Mannelli, 2016, translated in Romanian as *Capitala imaginată. Evoluția Bucureștiului în perioada formării și consolidării statului național român (1830–1940)*, transl. Aurora Firța-Marin, Iași, 2019. 19th-century urban regulations can be found in collections such as Ioan M. Bujoreanu (ed.), *Collecțiune de legiurile Romaniei vechi și noi*, București, 1873, p. 930–966; Emil Vîrtosu, Ion Vîrtosu & Horia Oprescu, *Începuturi edilitare I (1830–1832): Documente pentru istoria Bucureștilor*, București, 1936. The history of bureaucratic practices in mid-19th century Bucharest remains to be written.

⁵ SMBAN / *Serviciul Municipiului București al Arhivelor Naționale* (Bucharest Municipal Service of the National Archives), fond PMB / *Primăria Municipiului București* (Bucharest Mayor's Office, i.e. city council), with the notable subfonds *General* (1835–1859), *Serviciul Tehnic* (Technical Department, 1860–1912), and *Alinieri* (Alignments).

⁶ Cezara Mucenic, *Arhitectura civilă a Bucureștilor în secolul al XIX-lea* (PhD thesis, University of Bucharest, 1989), published as *București. Un veac de arhitectură civilă. Secolul al XIX-lea*, București, 1997. In 2016, parts of Mucenic's research archive were made available on the digital platform *Arhiva Cezara Mucenic*: www.arhivacezaramucenic.rhabillage.ro. Most of the photocopies and transcriptions on the platform relate to the SMBAN/PMB fonds mentioned above.

related to 19th-century photographic studios in Bucharest have made their way to publication in printed or digital form, whereas they have not been addressed from a photo-historical perspective.⁷ The research presented here aims to put forward a comprehensive approach to urban history and the history of photography, bringing together all the various available sources: archival and cartographic records, press material and photos.

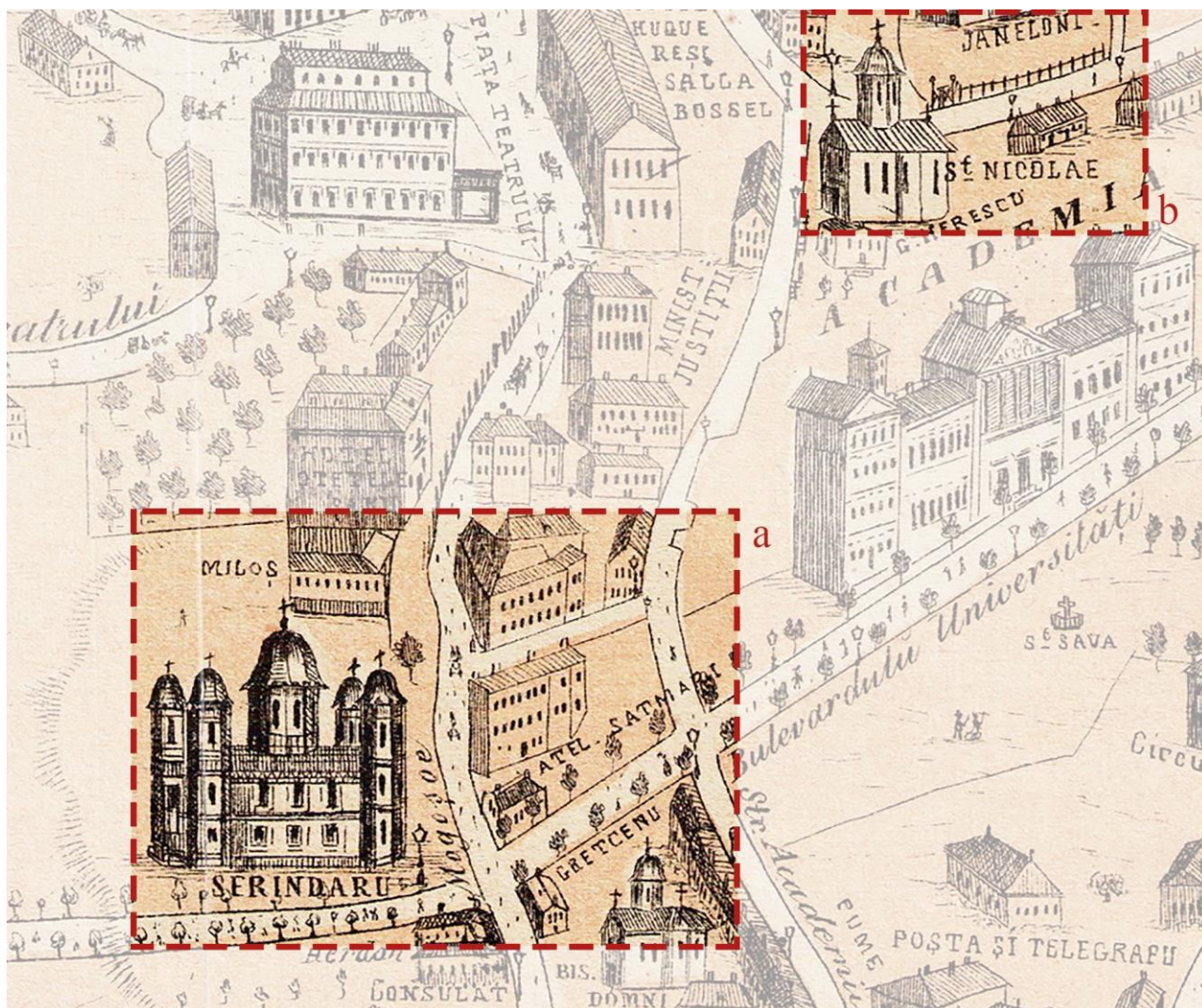


Fig. 1: Major Dimitrie Pappasoglu's map of the centre of Bucharest (*Centrul Capitalei Bucuresti*), 1871. Detail with the areas discussed in this paper: (a) the Greceanu house, Szathmári's studio at the intersection of Calea Mogoșoai with the new boulevard, strada Nouă and prince Miloș' residence; (b) str. Biserica Enei. Cholnoky Collection (Cluj-Napoca), inv. 47–1561.

One further point should be made at this stage with regard to the state of cartographic sources available for a historical inquiry into the urban context of 19th-century photographic studios. The decade spanning from 1846 to 1856 has seen the elaboration of several city plans that provide us with a thorough and reasonably accurate record of Bucharest's traditional urban tissue. Paradoxically, no such comparably detailed record of the city was subsequently produced up to the mid-1890s, with Dimitrie Pappasoglu's historiated plans only providing a stylised representation of the city in the early 1870s (fig. 1). This situation leaves us with a three-decade hiatus at a time of accelerated urban change and, as it happens, increased

⁷ Several photographic studios were included in the albums of architectural projects edited by Oana Marinache, *Arhiva de arhitectură 1860–1870: o colecție unică de planuri și schițe*, București, 2016 and *Arhiva de arhitectură 1870–1880: o colecție unică de planuri și schițe*, București, 2018. In digital form, see Adrian Crăciunescu, *Atelierul fotografic Franz Duschek (1)* (Dec. 2017) and *Atelierul fotografic Franz Duschek (2)* (April 2018), both published on the author's personal blog *Analiza istorico-arhitecturală*, <http://a-craciunescu.blogspot.com>.

photographic activity in Bucharest.⁸ Understanding the urban context of a photographic studio in the 1870s, for instance, is more likely to require collations of disjointed sources such as situation plans and sketches recovered from unrelated applications for building permissions, together with alignment plans and other circumstantial evidence – most of which are to be found in the fonds described here. A complete survey of the fonds is likely to take years.⁹ Given the immediate interest of these documents for the history of photography, I have found it more beneficial to share my findings in a series of preliminary case studies involving about as much historical reasoning as permitted by the available sources, observing lacunae and leaving open the possibility for new material and future correlations.

The present paper will explore archival records regarding two of Bucharest's most notable photographers: Carol Szathmári (i.e. Carol Popp de Szathmári / Szathmári Papp Károly) and Franz Duschek. Most of the urban contexts to be discussed here gravitate around the central segment of Calea Mogoșoaiei (fig. 1), a particularly dense area in terms of 19th and early 20th-century photographic practice.

Carol Szathmári: *Bulevardă și propria casa*

Painter Carol Szathmári (1812–1887) settled in Bucharest around 1843, started experimenting with photography in 1848, and had already mastered the medium by the outbreak of the Crimean War.¹⁰ In spite of the substantial and longstanding interest in his biography and work, the chronology and topography of Szathmári's studios in Bucharest has yet to be fully clarified. In the 1850s, he may have set up an early studio in the Bossel Inn, on the main avenue of the city, Calea Mogoșoaiei (today Calea Victoriei).¹¹ In the spring of 1862, Szathmári sets up a better-documented studio at the commercial heart of Bucharest further south, at *Hanu(l) Verde* (Green Inn).¹² The German-language city directory *Adressenbuch von Bukarest* still lists Szathmári at Hanu Verde in its 1866 edition, which would have been most likely compiled at the end of 1865.¹³ The edition of 1867 shows him having moved his business back to Calea Mogoșoaiei, without any address.¹⁴ This suggests that the relocation occurred in 1866, rather earlier than later in the year.¹⁵ Szathmári's new set-up should be most likely connected with a view circulated already in the interwar period, which captures one of the aristocratic residences on Calea Mogoșoaiei, the Greceanu house, with display cases for photos on the outer wall of the property. Local antiquarian and memoirist Gheorghe Crutzescu ascribed them to Szathmári, who would have settled in the barely visible annex in the courtyard (fig. 2).¹⁶ Unfortunately, there is very little to discern in the photo that would confirm the existence of a photographic studio; the steep roof extending behind the corner of the neighbouring Popovici house to the left edge of the image could perhaps belong to a glass structure, which would be fittingly facing north.

⁸ I shall refer most often in this paper to two *published* plans: Captain Friedrich Jung's *Plan der Stadt Bukarest* (1856), an updated version of the Borroczyń plan of 1852, and Major Dimitrie Pappasoglu's *Centrul Capitalei București : Colôrea de roșu* (1871). For the 19th century plans of Bucharest, see Florian Georgescu, "*Marele plan al orașului București ridicat de maiorul Borroczyń între 1844–1846*", in *București. Materiale de istorie și muzeografie* I, 1964, p. 39–80 and Andrei Pănoiu, *Evoluția orașului București*, București, 2011, p. 33–57. Pace Emanuela Constantini, *op. cit.*, p. 110–111, who misrepresents the accuracy of the Pappasoglu's plans.

⁹ Aside from the sheer proportions of the fonds, restoration work carried out on individual files, depending on their conservation state, is likely to prevent a linear survey of the records.

¹⁰ For orientation in the extensive bibliography on Szathmári, see first Adrian-Silvan Ionescu, "Szathmári, a great documentary artist", in *RIHA Journal* 79, 2014; Adrian-Silvan Ionescu (ed.), *Szathmári: Pionier al fotografiei și contemporanii săi*, București, 2014; Emanuel Bădescu & Radu Oltean, *Carol Popp de Szathmári: Fotograful Bucureștilor | Photographer of Bucharest*, București, 2012; Kincs Károly, Mariana Vida, Farkas Zsuzsa, *Uralkodók festője, fényképész: Szathmári Papp Károly*. Kecskemét, 2002 with further reference. For the date of his arrival in Bucharest: Árpád Árvay, "Cîteva scrisori inedite ale lui Carol Popp de Szathmári", in *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică* 19.1, 1972, p. 142 and Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmári, a great documentary artist*, §3.

¹¹ Emanuel Bădescu & Radu Oltean, *op. cit.*, p. 14–15.

¹² *Românulu* VI.141–143, 21–23 May 1862, p. 440.

¹³ *Bukarester Haus-Kalender* 1866 (7th ed.) / *Adressenbuch von Bukarest* (2nd ed.), p. 33, section *Photographen: Szathmari Charles. Strasse Curtea veche, Hanu verde.*

¹⁴ *Bukarester Haus-Kalender* 1867 (8th ed.) / *Adressenbuch von Bukarest* (3rd ed.), p. 30, section *Photographen: Szathmari Charles, Podu Mogoschoae.*

¹⁵ George Potra, *Bucureștii de ieri*, vol. 2, p. 259 approximates Szathmári's stay at Hanul Verde to have lasted until about 1862; Adriana Dumitran, "Grafica publicitară a cartoarelor fotografice ale lui Carol Szathmari", in Adrian-Silvan Ionescu (ed.), *Szathmári: Pionier al fotografiei și contemporanii săi*, 2014, p. 86 until about 1864; Emanuel Bădescu & Radu Oltean, *op. cit.*, pp. 14–15 circumscribe the activity of the studio to ca. 1859–1866.

¹⁶ Gheorghe Crutzescu, *Podul Mogoșoaiei – Povestea unei străzi*, 1st edition, București, 1943, pl. 4 and p. 121; cf. the comments of George Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei în România*, p. 580, abridged in the *Din Bucureștii de ieri*, vol. 2, p. 259. The photo had been previously published without any reference to Szathmári in Henri Stahl, *Bucureștii ce se duc*, 2nd ed., București, 1935, p. 197 and Colonel Popescu-Lumină, *Bucureștii din trecut și de astăzi*, București, 1935, p. 275 (dated 1859).



Fig. 2. The Greceanu residence on Calea Mogoșoaiei before the opening of the boulevard. (atr.) Carol Szathmári, ca. 1866–1867. Published in Gheorghe Crutzescu, *Podul Mogoșoaiei: Povestea unei străzi* [1943], pl. 4.

The building permissions for all the studios mentioned above, if preserved, have yet to be found. The photo of the Greceanu house can be nevertheless related to a situation plan drawn around the time, in response to an urban project that would also shape the topography of Szathmári's subsequent studio (fig. 3). By 1865, the idea of a modern boulevard linking Bucharest's newly built Academy in the centre to the Cotroceni palace on its western outskirts had taken shape. The first stage of the project would bring the boulevard as far as the intersection with Calea Mogoșoaiei; since the two properties on the plan stood in its way, they were to be partially expropriated for public purpose.¹⁷ The plan itself was used to discuss with the owners the terms of the expropriation. It featured two possible routes for the future boulevard, of which the one drawn in red was eventually implemented. A closer look at the Greceanu property on the right allows us to better understand the layout of the property, with a narrow annex attached to the main residence and a detached, more substantial building facing the entrance and standing right on the path of the future boulevard. If Szathmári had indeed set up a studio here, then this is for the time being our best guess for its location. It is also worth noting that the proposed red route left a portion of the Greceanu property on the other side of the boulevard: this corner would accommodate in 1871 Szathmári's better documented studio, as we shall see in what follows.

It would seem that Szathmári did not wait for this expropriation to force him out of the Greceanu courtyard. By 1868, the *Adressenbuch von Bukarest* places his photographic business in strada Biserica Enei (*Biserica Jeni*), only minutes away from the Greceanu house and Calea Mogoșoaiei.¹⁸ This is corroborated by Szathmári's lithographed cardstock from the late 1860s, which locates the studio at his own house on str.

¹⁷ SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 5/1866; f. 3 for the plan. For an overview of the projects for this boulevard, see Nicolae Lascu, *Bulevardele bucureștene până la Primul Război Mondial*, București, 2011, p. 23–28.

¹⁸ *Bukarester Haus-Kalender* 1868 (8th ed.) / *Adressenbuch von Bukarest* (4th ed.), p. 21, section *Photographen*: "Szathmary Charles, Strasse Biserica Jeni."; *op.cit.* 1869, p. 29, *Lithographien*: "Sathmari Carl. v., strada Biserica Jeni." and p. 32, *Photographen*: "Szathmary Carl, strada Biserica Jeni."; *op. cit.* 1870, p. 25, *Lithographische Anstalten*: "Sathmari Carl. von., str. Biserica Ieni." and p. 27, *Photographen*: "Sathmary Carl, str. Biserica Ieni."

Enei (*strada Jenii propria Casa*).¹⁹ Knowledge of this house has never been lost, since it remained in the family after Szathmári's death (fig. 4). Nevertheless, it was not properly documented while it stood, and more regretted than studied after its destruction during an Allied bombing raid in the spring of 1944. It is reported to have still housed at the time of its destruction Szathmári's negatives, photographic apparel and correspondence.²⁰

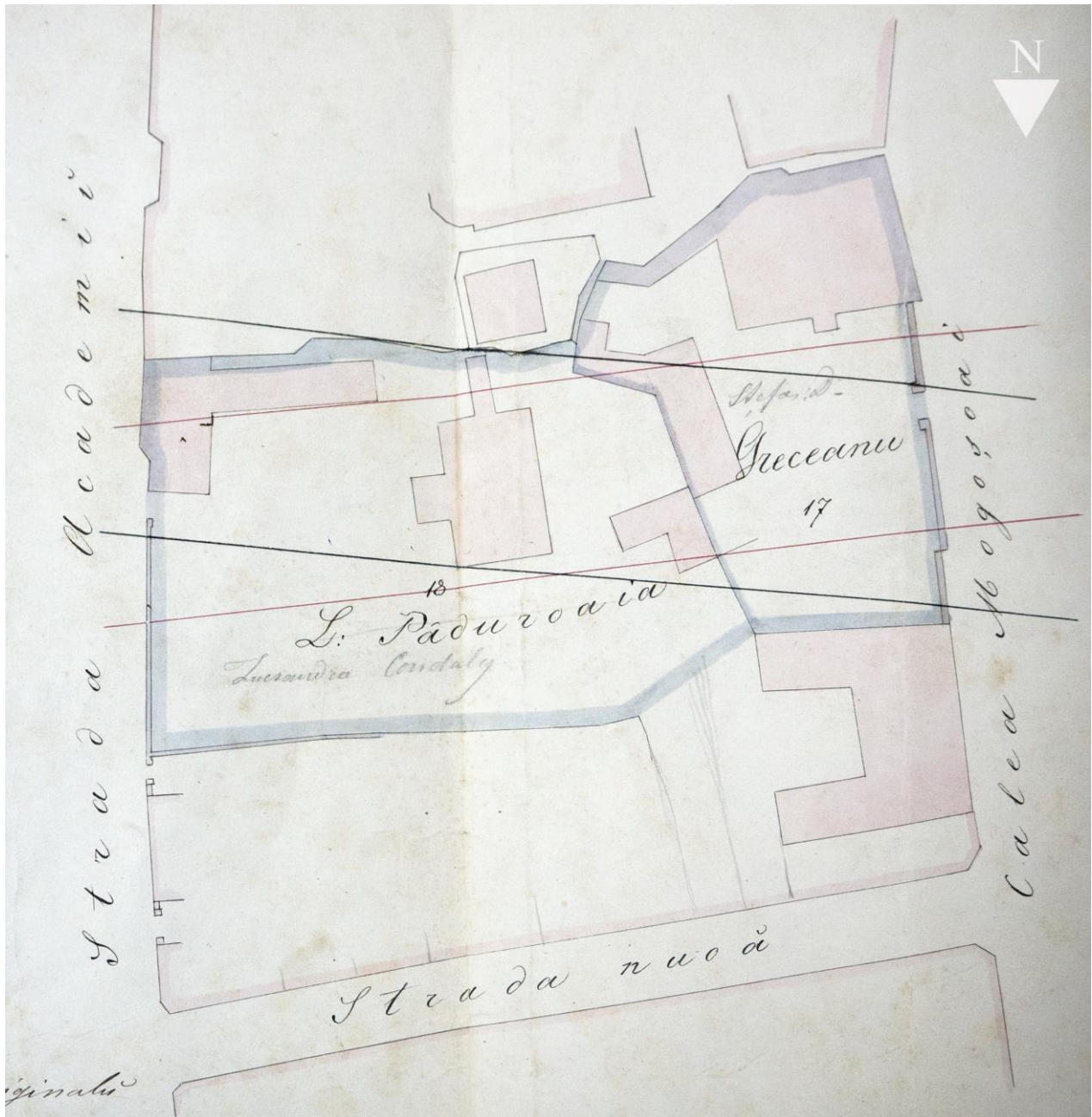


Fig. 3. Situation plan for the expropriation of the Coridali and Greceanu properties, with two proposed routes for the future boulevard linking the Academy with the Cotroceni palace (ca. 1868). SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 5/1866, f. 3 (detail).

¹⁹ On the evolution of Szathmári's cardstock, see Emanuel Bădescu & Ștefan Godorogea, "Carol Popp de Szathmari fotograf", in *Revista Muzeelor și Monumentelor. Seria Muzeu* 6, 1983, pp. 54-60; Adrian-Silvan Ionescu, *Arta graficii publicitare a cartoanelor de fotografii din secolul al XIX-lea* in *Revista Muzeelor și Monumentelor. Seria Muzeu* 6, 1988, p. 75-77; Adriana Dumitran, *Grafica publicitară a cartoanelor fotografice ale lui Carol Szathmari*, in Adrian-Silvan Ionescu (ed.), *Szathmári: Pionier al fotografiei și contemporanii săi*, p. 83-90.

²⁰ For photos and brief comments on Szathmári's house, see for instance George Potra, *Din Bucureștii de ieri*, vol. 2, p. 259 and unnumbered plate between pp. 160-161; Emanuel Bădescu & Radu Oltean, *op. cit.*, p. 25 and 29.



Fig. 4: The Szathmári house in str. Biserica Enei. “Rue Felix Roussel ancienne Rue Enei, Bucarest”, (ed.) Fotoglob, ca. 1912. Gelatin silver print, real photo postcard: detail. National Library of Romania, inv. FOTO 56562.

The retrieved archival records show that the Szathmári house was built from the ground in two stages. The initial request was filed by Szathmári's second wife Anna Charlotte Böttger in March 1867.²¹ The envisaged plot resulted from the recent partitioning of an aristocratic property formerly owned by the Cornescu family.²² Interestingly, neither the request, nor the building permit make any mention of a photographic studio or structures indicative of photographic activity (skylights etc.), only including the minimal information required by the urban regulations: that it was a two-storey masonry construction with metal roofing. The adjoined architectural project is woefully sketchy, comprising only the plan of the ground floor, an unfinished elevation and a cross-section. Several observations can be nevertheless made on the basis of the available material. First of all, the building only covered at this stage three of the five bays known from later photos. The ground floor comprised two shops easily accessible from the street, but unconnected to the rest of the house, while a (vaulted?) passageway led to the rooms facing the inner courtyard and the staircase. The common layout of a mid-19th century merchant's house in Bucharest would place the main living quarters upstairs; but if Szathmári's painting, lithographic and photographic studio(s) were indeed located upstairs, one would imagine that not much space was left for anything else. The proposed façade shows a propensity for the medievalist aesthetics of Central European Romanticism, a choice of taste that was not uncommon in Bucharest at the time, but certainly fits well with Szathmári's artistic persona. Judging by the known photos of the house – all of them taken decades after Szathmári's death – the façade may have never been decorated in this form. It should be noted, however, that the earliest view I have been able to locate so far (fig. 4 above) captures the façade featuring four niches with statues and probably terracotta plaques under the window sills on the upper floor, all of which seem to have vanished by the 1930s.

²¹ SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 6/1867, ff. 52–53 (submitted on 29 March 1867, permit no. 458 issued on 7 April 1867).

²² “[...] the plot in the courtyard of the former Cornescu garrison” (*locul din curtea fostei Casarmei Cornescă*) in the request. On the partitioning of the Cornescu property, see now Raluca-Iuliana Moțoi and Camelia-Mirela Vintilă, *Istoria străzii Biserica Enei*, in *Urbanitas* III, p. 60–61.



Fig. 5: Architectural sketches for the Szathmári house on str. Enei (submitted on 29 March 1867). SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 6/1867, f. 53 (detail).

In April 1870, it is once again Anna Charlotte Szathmári who requests permission to build “an addition of rooms” (*ună adaosă de odăi*) to the right of the pre-existing structure.²³ The request is only accompanied this time by the plan for the ground floor (fig. 6), albeit one significantly richer in detail; indications of function for each room are included, a rare occurrence in the plans submitted to the municipality at this time, as we shall see. With the proposed additions, the building reached its known aspect with five bays. The commercial function of the front rooms, now three instead of two, is confirmed by the captions (*Pravali*), but this layout provides full communication with the backrooms. Most of the other spaces are rather uninformatively labelled “rooms” (*Odai*), with the exception of the one at the far end on the right, which is designated as “rooms for the studio” (*Odai pentru atilie*). Given its position, it seems more likely that this was an annex or a storage room, rather than one of Szathmári’s main workrooms, and one quite uncomfortably placed away from the staircase. In the absence of any preserved plans of the upper floor, we are left in the dark as to the layout and proportions of the photographic studio.

By 1871, Bucharest’s first boulevard had reached its targeted crossing with Calea Mogoșoaiei, and Szathmári was prompt to meet the commercial opportunities of the reconfigured area. As observed earlier, the expropriation for the boulevard had left his previous landlord, Ștefan Greceanu, with ownership of a small plot on the north-eastern corner of the intersection. In March 1871, Szathmári filed a request stating:

“I have rented from Mr. Ștefan Greceanu a plot of 7 fathoms in front of Podul Mogoșoaiei, placed across the street from the Sărindar church and I would like to build on it a provisional Photographic Studio following the adjoined plan. [...]”²⁴

The municipality granted the building permission for a duration of one year, at the end of which Szathmári was supposed to dismantle his structure and presumably submit a new project for authorization. As we shall see, this was not going to be the case at all.

“The Romanian Photography” (*Fotografia Română*), as Szathmári emphatically called his studio, was a single-storey pavilion with a striking façade informed by the Romantic aesthetics seen at work earlier in the 1867 project for his house on strada Enei (fig. 7). Its L-shaped plan with a corner entrance responded to the topography of the new intersection, while also leaving room for a small garden (fig. 8). The colour coding on the floorplan indicates that the building rested on a pre-existing blind wall (depicted in grey), considerably thicker than the new structure; this is likely to be a surviving segment of the old enclosure of the Greceanu property, captured intact in the pre-expropriation photo (fig. 2 above). A closer look at the partitioning shows a clear succession of spaces leading from the entrance to what is undoubtedly the main workroom of the studio, fitted with large glass panes overlooking the garden. One also notices a small, windowless room only accessible from this workroom, which could be identified as Szathmári’s darkroom. Finally, we are left with a large, square room corresponding to the

²³ SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 30/1870, ff. 41 and 45 (submitted on 4 April 1870, permit no. 975 issued on 18 June 1870).

²⁴ *Am închiriat de la D^{nu} Ștefan Greceanu 7 stinjeni de locu din fața podului Mogoșoai ce este visavi de biserica Sărindaru și voescă a construi pe dînsul ună Atelieru Photographicu provisoriu dupe alăturatul planu.* SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 40/1871, ff. 69 and 78–79 (submitted on 22 March 1871, permit no. 554 issued on 23 March / 4 April 1871). The architectural project is reproduced in Oana Marinache, *Arhiva de arhitectură 1870–1880: o colecție unică de planuri și schițe*, p. 17–18.

shorter façade of the building, which is the one also documented in elevation. Leaving aside the inconsistency between the two drawings with regard to the number of windows (two in the elevation, one on the floorplan), the elevation notably depicts a skylight extended over the entire length of the façade. This would have resulted in a well-lit space fit to function as an exhibition room and a waiting room for customers.²⁵

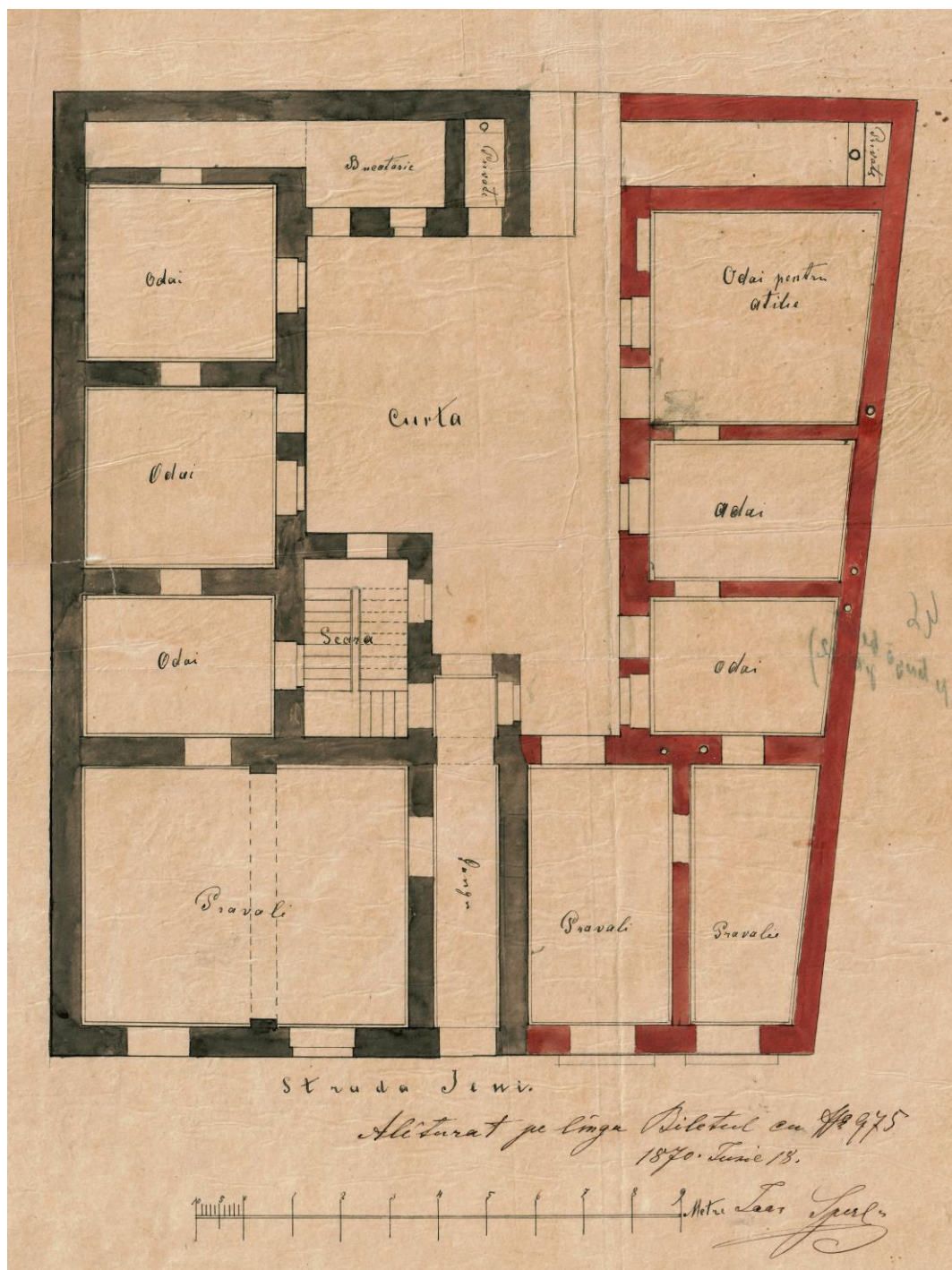


Fig. 6: Architectural project for the extension of the Szathmári house on str. Enei (submitted on 4 April 1870). SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 30/1870, f. 45.

²⁵ George Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei în România*, p. 580 quoting an unnamed eye-witness, describes a “tin plate shack with a glass ceiling, many windows and curtains” as Szathmári’s studio in the Greceanu courtyard, which Potra assumes to have been simply moved to the corner of the boulevard later. While the description is certainly consistent with a modest 19th century studio, it does not corroborate the architectural project discussed here. Potra left out this account in the final version of the paper, as published in *Din Bucureştii de ieri*, vol. 2, p. 252–266.

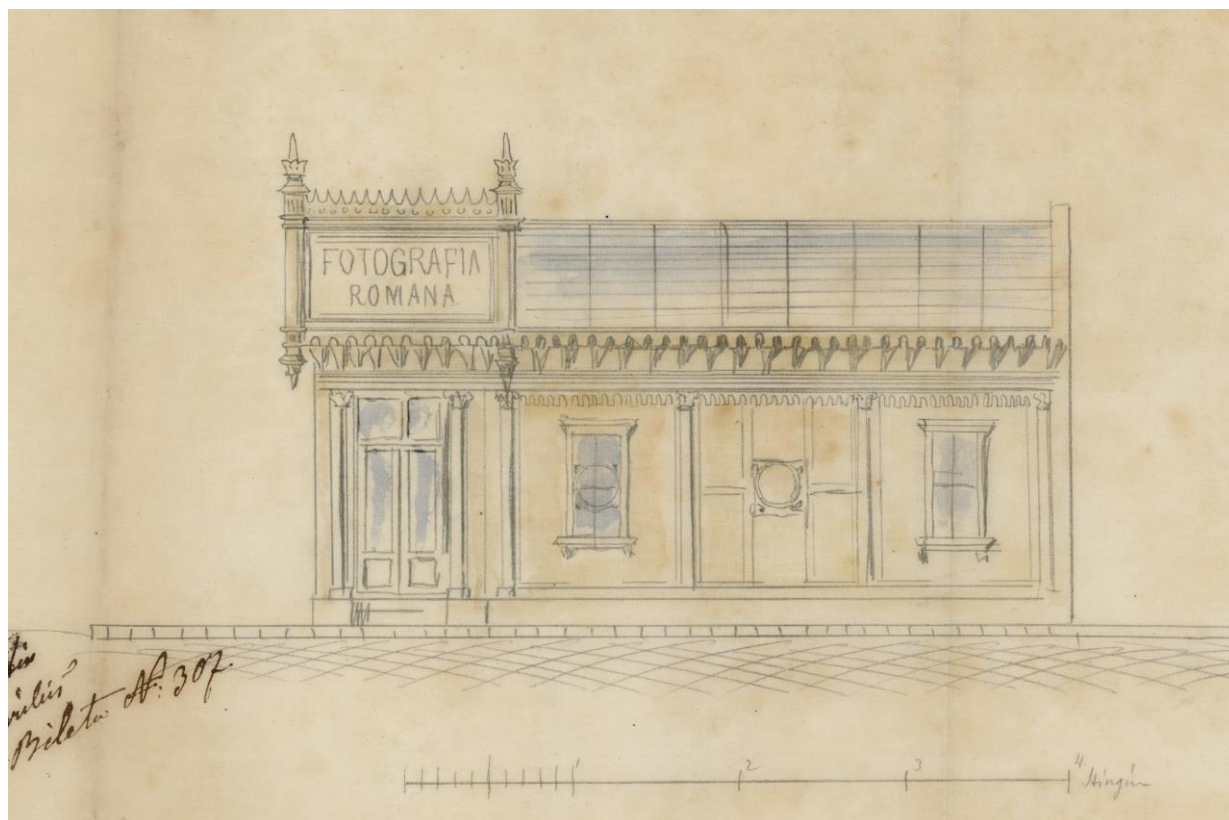


Fig. 7: Architectural project for Szathmári's *Fotografia Română* studio (submitted on 22 March / 3 April 1871): elevation. SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 40/1871, f. 78.

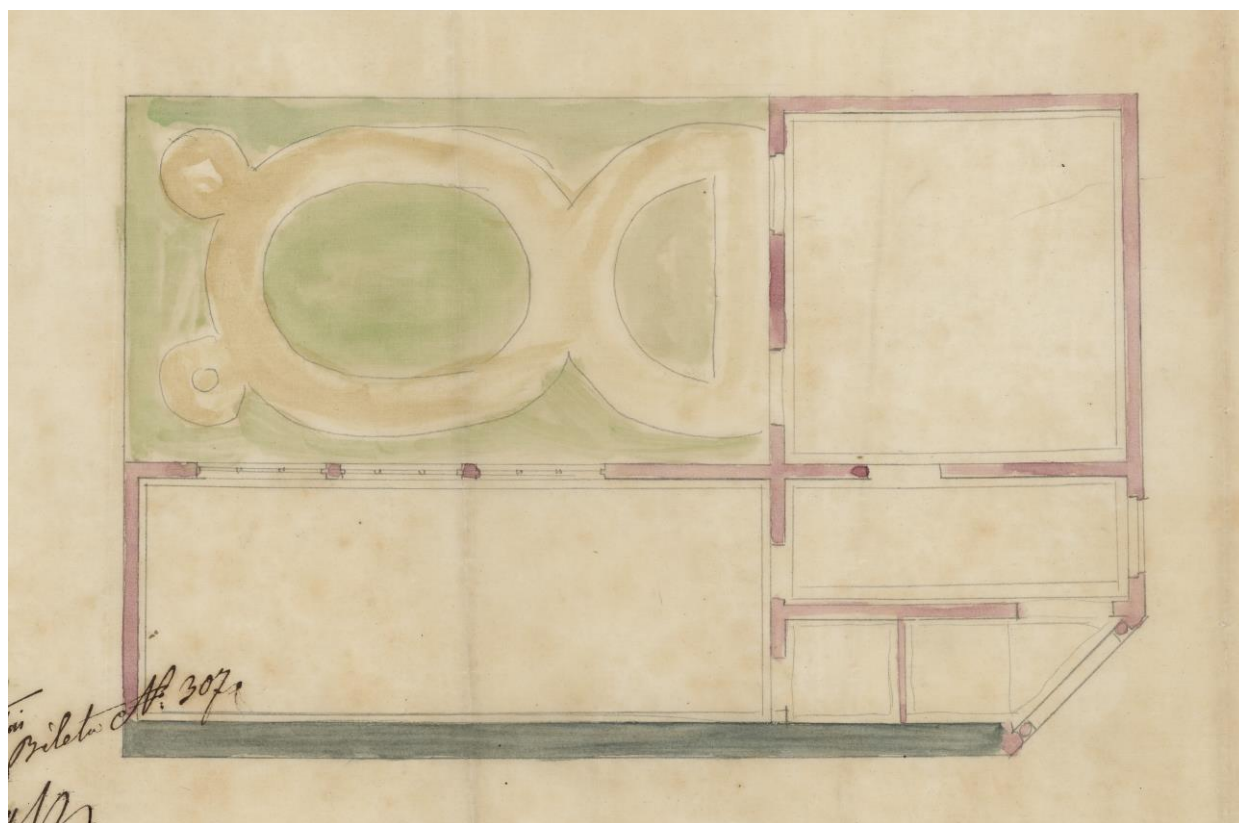


Fig. 8: Architectural project for Szathmári's *Fotografia Română* studio (submitted on 22 March / 3 April 1871): floorplan. SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 40/1871, f. 79.

Szathmári's cardstock can be closely related to the construction of the new studio, with some types mentioning both *FOTOGRAFIA ROMANA* as featured in the architectural project, and the corresponding location (*Calea Mogoşoe; Colţu Bulevardului*) - these can be dated now to 1871 at the earliest. Later cardstock refers to the studio as well as to the house on strada Enei (*Bulevardu şi PROPRIA CASA*).²⁶

Szathmári's boulevard establishment is the only photographic studio depicted on Major Pappasoglu's plan of central Bucharest, published the same year; the accompanying caption reads ATEL. SATMARI (fig. 1). As anticipated, Szathmári did not dismantle his studio in 1872, as stated in the building permission, but managed in all likelihood to prolong his permission well into the 1880s.²⁷ By that time, the studio had become a minor landmark, shorthand for the corner it stood on. For instance, various announcements of the municipality refer to "the corner of the Boulevard towards the Szathmári photography" (*colţul Bulevardului despre fotografia Szatmari*), and even "on the Boulevard, next to the photography" (*pe Bulevard, de lângă fotografie*).²⁸ The memory of the studio also seems to have persisted for a while after its dismantlement, if only for practical reasons: similar announcements referred now to the "former Boulevard photography" (*fosta fotografie Bulevard*).²⁹ Such sources allow us to narrow down the date of the studio's closure to ca. 1884–1885.³⁰

Franz Duschek's studio house on strada Nouă

Despite his consolidated status as one of the foremost photographers of his time in Bucharest, basic aspects of Franz Duschek's biography and photographic oeuvre remain to this day unclarified.³¹ Fortunately, his career accounts for one of the most substantial sequences of records found so far in the archives of the Technical Department.

Franz Duschek was active as a professional photographer in Bucharest by 1865.³² Some of his earliest surviving *cartes de visite* (locating his studio in Bucharest, without an address) can be dated to 1865 on the basis of surviving annotations, while the *Adressenbuch von Bukarest* does not include him in the photographers' section of its 1866 edition (most likely compiled at the end of 1865).³³ Taken together, this circumstantial evidence hints to Duschek's recent arrival on the local scene. Nevertheless, by 1866 his business was firmly established in str. Nouă (literally: *New Street*; today str. Edgar Quinet), a side street

²⁶ For these types, cf. Emanuel Bădescu & Ştefan Godorogea, *op. cit.*, p. 57; Adrian-Silvan Ionescu, *Arta graficii publicitare a cartoarelor de fotografii din secolul al XIX-lea*, p. 76; Adriana Dumitran, *Grafica publicitară a cartoarelor fotografice ale lui Carol Szathmari*, p. 87.

²⁷ The archival record for this has yet to be found. George Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei în România*, p. 580–1 mentions subsequent prolongations granted to Szathmári, but the reference provided is incorrect.

²⁸ E.g. *Monitorul Primăriei Bucureşti* [III].33, 17 (29) October 1877, p. 308; IV.58, 31 January 1879, p. 58; VI.38, 3 October 1881, p. 346, VI.39, 10 October 1881, p. 359; VI.41, 24 October 1881, p. 375; IX.7, 12 February 1884, p. 42; IX.8, 19 February 1884, p. 49.

²⁹ *Monitorul Comunal* XI.4, 26 January 1886, p. 32; XI.6, 8 February 1886, p. 60; XI.7, 16 February 1886, p. 73; XI.8, 23 february 1886, p. 79.

³⁰ Cf. George Potra, *Aspecte din istoricul fotografiei în România*, p. 581 (until around 1880); Emanuel Bădescu & Radu Oltean, *op. cit.*, p. 20 (until 1882).

³¹ Brief treatments of Duschek's photographic career include Constantin Săvulescu, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România*, p. 9, 31–32, 42, 46–48; George Potra, *Din Bucureştii de ieri*, vol. 2, p. 261; Emanuel Bădescu, *Fotografii Bucureştilor (1843–1866)* and *Fotografii Bucureştilor (1866–1881)* in Emanuel Bădescu and Ion Bulei, *Bucureştii în imagini în vremea lui Carol I*, vol. 1, Bucureşti, 2006, p. 33–34 and 134, reworked in Franz Duschek, *Magazin Istoric* 43.3, 2009, p. 74–76; Adriana Dumitran, *Arta fotografiei în România (1840–1900): document şi mentalitate*, *Revista Bibliotecii Naţionale a României* XIII.1–2, 2007, p. 72–73; Adrian-Silvan Ionescu, *Photographers in Romania 1840–1940. A Dictionary*, in *Muzeul Naţional XX*, 2008, p. 51–52. For Duschek's wartime photography: Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografia ca document al Războiului de Independenţă*, in *Revista Istorică* XIV (s.n.) 3–4, May–Aug. 2002, p. 41–49, reprinted in *Penel şi sabie. Artiştii documentarişti şi corespondenţi de front în Războiul de Independenţă (1877–1878)*, Bucureşti, 2002, p. 126–135 with further reference.

³² Emanuel Bădescu, *Fotografii Bucureştilor (1843–1866)*, p. 74 dates Duschek's studio in str. Nouă back to the spring of 1862 on unspecified grounds. Pace George Potra, *Din Bucureştii de ieri*, vol. 2, p. 261: "probably during the Independence War", i.e. the Russo-Turkish War of 1877–1878.

³³ *Bukarester Haus-Kalender* (7th ed.) / *Adressenbuch von Bukarest* (2nd ed.), 1866, p. 33 only lists [M.B.] Baer, Jules Marie, G.A. Pils, Charles Szathmary, Wollenteit.

opened up in the second half of the 1850s in order to link Calea Mogoșoaiei to str. Academiei to the east.³⁴ As far as photography was concerned, the location was commercially viable due to its proximity to Calea Mogoșoaiei and, in particular, to the building on the northern corner of the intersection: the Slătineanu house. A former aristocratic residence sold piecemeal to various entrepreneurs in the late 1850s, the Slătineanu house accommodated at the time a popular ballroom and, from 1868 onwards, the increasingly successful confectionery of the Capșa brothers; the latter were to play a significant role in Duschek's fortunes on strada Nouă.³⁵ Some of Duschek's *cartes de visite* designs from the late 1860s make explicit use of this landmark, locating the studio "near the Slătineanu hall" (*linga Sala Slatineanu*). While the building permission for Duschek's first studio set up in str. Nouă remains yet to be found, its position relative to the Slătineanu house can be nevertheless deduced from subsequent records, as will be shown.

In December 1870, Duschek submitted a request for the construction of a house on the property in str. Nouă "near no. 1" (*lingă No. 1*), which he had recently bought from the then-owners of the Slătineanu house, brothers Costache and Dimitrie Anghelovici.³⁶ The request referred to the building of a provisional wooden studio across the street from his plot (*pe locul de vis a vi*), which would be demolished once the construction of the house was concluded. The text of the request makes mention of adjoined plans for the house, but they have not been preserved in the file. Duschek's two-stage project did not elicit a uniform response from the city administration: while the house was deemed acceptable, the provisional studio was found to go against the construction rules of the 1st district (*ocol*), which prohibited the erection of wooden structures in the centre of the city. As a result, the application was formally rejected *in toto*. Next month, Duschek resubmitted the application for the house without any mention of a provisional studio, this time swiftly obtaining his building permission.³⁷ The permit does not provide much detail on the structure of the house, apart from prescribing firewalls towards the neighbours (*calcan despre vecini, asemenea de zid*), which suggests that the construction extended on both sides to the limits of Duschek's property. The surviving floorplans show a three-storey house that follows by and large the patterns of a mid-19th century merchant's house in Bucharest, with commercial spaces on the ground floor and communicating rooms extending to the back of the plot around an inner courtyard.

One way or another, Duschek also managed to secure a provisional solution for his photographic business, as intended earlier. In the spring of 1871, the temporary relocation of his studio „because of new construction works that are to be carried on the site of the current studio” (*din cause de construcțiuni noi ce are a se face pe locul actualelui Atelier*) was announced in the local press. This provisional studio was to be found “across the street from the current one” (*peste drum de cel actual*), a description that closely mirrors the wording in his unsuccessful December 1870 request.³⁸

By late October 1871, Duschek was announcing in the local press the conclusion of the construction works and the opening of the new photographic studio “arranged as practically as possible and wholly conforming to the needs of modern times” (*aranjantă câtă se pôte de practică și întru toate conformă trebuințelor timpului modern*) in his own house on str. Nouă (*Strada Nouă, Cassa proprie*).³⁹ As with Szathmári's residence examined earlier, neither Duschek's request, nor the permit granted by the municipality stated any intention to accommodate a photographic studio in the newly erected house. Nevertheless, the December 1870 request already made it

³⁴ Duschek's studio is explicitly located on str. Nouă on *cartes de visite* designs that can be safely dated to 1866 based on annotations and connections to certain political events, such as the 11/23 Feb. 1866 coup d'état which led to the abdication of prince Alexandru I. Cuza. Duschek is first featured in the *Bukarester Haus-Kalender* (8th ed.) / *Adressenbuch von Bukarest* (3rd ed.), 1867, p. 30. Str. Nouă does not figure on the Jung plan (1856), but it appears shortly thereafter in archival records under the ephemeral name *str. Slătineanu* (1858): SMBAN, fond PMB General, d. 47/1858, f. 260 (submitted 17 Nov. 1858, permit no. 1889 issued on 22 Dec. 1858).

³⁵ For a classic antiquarian account of the Slătineanu-Capșa house, see Gheorghe Crutzescu, *op. cit.*, p. 131–144; for an updated historical overview: Maria-Magdalena Ioniță, *Casa și familia Capșa în România modernă. 1852-1950*, București, 2010, esp. p. 101–104 for the Slătineanu house.

³⁶ SMBAN, PMB Serviciul Tehnic, file 30/1870, f. 165 (submitted on 14 December 1870). For the earlier acquisition of the plot, Maria-Magdalena Ioniță, *op. cit.*, p. 103.

³⁷ SMBAN, PMB Serviciul Tehnic, file 40/1871, ff. 2 + 14–15 (submitted on 13/25 January 1871, permit no. 14 issued on 14/26 January 1871).

³⁸ *Trompeta Carpaților* IX.896 (4/16 March 1871), p. 4 to IX.902 (4/16 April 1871), p. 4; *Românulu* XV, 4 March 1871, p. 192 to 26–27 March 1871, p. 268.

³⁹ *Românulu* XV, 31 Oct. 1871, p. 944 to 6 Nov. 1871, p. 964; partially quoted without references (and dated January 1872) by Constantin Săvulescu, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România*, p. 42.

sufficiently clear that this was going to be the case. Although the functions of the rooms are not indicated, a few features stand out enough as to allow for a closer reading of the floor plans (fig. 9). The building comprises two separate entrances on the ground floor: the one to the left (E1) leading to a grand staircase (S1) through a hallway sealed from the other front rooms, the one to the right (E2) opening on a suite of larger rooms and a smaller staircase (S2). The presence of two entrances and two front staircases very likely translates the need to direct the flow of customers to the studio, and away from the living quarters. This is consistent with the fact that the large staircase (S1) only goes as far as the first floor, while the smaller one (S2) reaches the second floor. Furthermore, the second floor features a generous space stretching across the entire width of the building, enclosed to the north not with brickwork, but with a lighter structure that could be read as a glass-pane wall or a large-scale window (W). If this reading is correct, then this space can be readily identified as the main room of Duschek's studio; in turn, the adjoining staircase could be singled out as intended for customers, with the larger front rooms on the ground floor probably intended to serve as exhibition rooms.



Fig. 9: Architectural project for Franz Duschek's house in strada Nouă (submitted on 13/25 January 1871): floorplans for the ground floor, first and second floor. SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 40/1871, ff. 14–15.
E1: entrance leading directly to the main staircase; E2: customers' entrance (as proposed in this paper); S1: main staircase; S2: customers' staircase; W: main workroom on the upper floor.

Duschek's ownership of his studio-house turned out to be short-lived. In 1872, brothers Constantin and Grigore Capșa, the owners of the successful confectionery installed since 1868 in a couple of rented rooms in the neighbouring Slătineanu house set forth to consolidate their business. They proceeded to purchase the entire Slătineanu house for 18000 Austrian ducats in July 1872; the owner of the adjacent plot on str. Nouă, Franz Duschek, sold his house to the Capșa brothers for 12000 ducats the same year.⁴⁰ These purchases were

⁴⁰ Nicolae I. Angelescu, *Negustorii de odinioară. Grigore Capșa și familia sa (1841–1902)*, București, 1940, p. 10; George Potra, *Din Bucureștii de ieri*, vol. 1, București, 1990, p. 404; Maria-Magdalena Ioniță, *op. cit.*, p. 107–108.

followed in 1873 by an extensive refurbishment and extension of the Slătineanu house meant to provide the growing establishment with suitable laboratories, storage places and lodgings.⁴¹ Duschek's reasons for selling the house he had completed barely one year earlier remain unknown. At any rate, he did not relocate his studio from str. Nouă until 1874, which most likely means that he remained on the premises as a tenant until the construction works carried out by the Capșa brothers on the neighbouring plot had been concluded.⁴²



Fig. 10: (top) Architectural project for the extension of the Slătineanu house in str. Nouă (submitted on 14 March 1873): plans for the ground floor and the first floor. The connection to the Duschek house, its partially reproduced floorplan in highlight. SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 15/1873, ff. 57–58. (bottom) The approximate position of the Duschek house in the post-1873 Capșa ensemble. *Planul orașului București* (1911), grids XIII C and XIII D, detail.

⁴¹ The project for the expansions of the existing building: SMBAN, fond PMB, Serviciul Tehnic, d. 15/1873, ff. 51 and 57–61 (submitted on 14 March 1873, permit no. 524 issued on 22 March 1873). The project for the refurbishment of the old Slătineanu house: SMBAN, fond PMB, Serviciul Tehnic, f. 15/1873, ff. 184 and 186–189 (submitted on 9 July 1873, permit no. 1406 issued on 28 July 1873). Cf. Maria-Magdalena Ioniță, *op. cit.*, p. 108.

⁴² See the advertisement quoted below, note 49; cf. *Bukarester Haus-Kalender* (15th ed.), 1874 / *Adressenbuch* (10th ed.), p. 27: “Duschek F., str. Nouă”.

Up to this point, I have deferred any discussion regarding the precise location of Duschek's studios on str. Nouă. As stated above, the general cartographic record for the late 1860s and early 1870s is lacunary; the building permission for Duschek's very first studio remains to be found, while the January 1871 request for the studio house only comprised floor plans, and no situation plan. Nevertheless, the various pieces of textual evidence reviewed so far do allow us to situate Duschek's property on a plot detached from the former Slătineanu estate, on the same side of the street and in the vicinity of the Slătineanu house, but not necessarily adjoining it. Furthermore, Duschek's press advertisements made it clear that his first studio opened in the 1860s stood on the same plot as his future house, forcing him to set up a provisional studio across the street for the duration of the construction works.⁴³



Fig. 11: View of the Capșa ensemble in the aftermath of the April 1944 Allied bombing raids, looking from str. Edgar Quinet towards Calea Victoriei. A: Slătineanu house; B: the Capșa extension of 1873; C: Franz Duschek's former studio house. Unidentified photographer / RADOR. AGERPRES, photo ID: 7646716.

The one missing link needed for the identification of Duschek's house is provided by the architectural project for the extension of the Slătineanu house, submitted in March 1873 (fig. 10, top). The floorplans show the new building linking up with the Slătineanu house to the left, and the pre-existing structure of the Duschek house to the right.⁴⁴ One can readily recognize the partitioning of the latter, including some of the elements discussed earlier: the left front entrance (E1), the closed hallway leading to the larger staircase (S1), with its rounded stairwell protruding into the inner courtyard. In other words, the extension built by the Capșa brothers connected the old Slătineanu house to the Duschek house, filling up the empty plot in between, closing the streetfront towards str. Nouă and effectively creating a new architectural ensemble (fig. 10, bottom).

⁴³ Pace Emanuel Bădescu, *Fotografii Bucureștilor (1866-1881)*, p. 134, who places Duschek's studio right in the Slătineanu house.

⁴⁴ Floorplans of the refurbished Slătineanu house, showing the link with the 1873 extension: SMBAN, fond PMB, Serviciul Tehnic, d. 15/1873, f. 186 and 189; floorplans of the extension, showing the link with the former Duschek house: ff. 57 and 58.

In this composite form, the Capșa ensemble has survived to this day, in spite of serious damage sustained during the Allied bombings of April 1944 (fig. 11).⁴⁵ With the archival record at hand, the former Duschek house can be recognized in the five easternmost bays of the façade of the Capșa ensemble on str. Edgar Quinet (C), while the 1873 extension stretches for another three bays to the west (B). Judging by the available photographic sources, the two buildings seem to have retained a certain degree of individuality in terms of decorative vocabulary, and still do so today, although it should be noted that their current façades are the result of post-war restoration works. Further research will need to elucidate to what extent the internal structure of Franz Duschek's studio house, as documented in his January 1871 request, has survived the subsequent uses of the building and bombing damage.

Franz Duschek at No. 21 *Calea Mogoșoaiei*

It has been suggested that Franz Duschek's departure from strada Nouă was triggered by a violent anti-German protest that led to the devastation of the Slătineanu hall in the evening of 10/22 March 1871.⁴⁶ However, the archival record and press sources discussed so far make it clear that Duschek's temporary relocation in the spring of 1871 was planned months ahead, and announced in the press one week before the protest. Far from leaving strada Nouă, Duschek moved his business across the street, only to announce in October 1871 the opening of his new studio house, as close as ever to the Slătineanu house.

In reality, the relocation of the studio only occurred in the spring of 1874. In February 1874, Duschek requested permission to build a photographic studio on the property of Baron Niculics at No. 21 *Calea Mogoșoaiei*.⁴⁷ The studio was to be erected in the courtyard, more than 20 fathoms (*stânjeni*) away from the street, above an old house (*d'asupra unei case vechi*). The permit specified that this was a provisional construction making the object of a 5-year lease, at the end of which Duschek was supposed to disassemble his studio; this clause would remain in effect if he chose to move before the expiration of the lease.⁴⁸

By all appearances, the ensuing construction works and the relocation of the studio had been concluded by April 1874, when Duschek advertised his new studio in the press:

“THE DUSCHEK PHOTOGRAPHIC STUDIO OF THE COURT

I have the honour to notify the honourable public that I have moved my photographic Studio from Strada nouă to the residence of prince MILOS, calea Mogoșoaiei No. 21, near the Sărindar Church.

On this occasion, I bring to the knowledge of the honourable public that I have set up my studio on the ground floor in the most comfortable way, conforming to the progress made by this art so as to be able to satisfy all the wishes of my honourable clients. [...]”⁴⁹

The property at No. 21 *Calea Mogoșoaiei* described in the advertisement as the residence of prince Milos (*casele prințului Milos*) was a fraction of an aristocratic estate situated to the north of the Sărindar monastery and historically tied to the Cocorăscu family.⁵⁰ By the 1850s, the former Cocorăscu house had

⁴⁵ Maria-Magdalena Ioniță, *op. cit.*, p. 242–243.

⁴⁶ Emanuel Bădescu, *op. cit.*, p. 134 with no further reference, followed by Ana Iacob, *Avangarda fotografilor din București*, București, 2015, p. 20.

⁴⁷ SMBAN, fond PMB, Serviciul Tehnic, d. 11/1874, ff. 7 and 11–12 (submitted on 13/25 Feb. 1874, permit no. 125 issued on 15/27 Feb. 1874). First signalled by Adrian Crăciunescu, “Atelierul fotografic Franz Duschek (1)”; elevation reproduced in Oana Marinache, *Arhiva de arhitectură 1870–1880*, p. 160.

⁴⁸ SMBAN, fond PMB, Serviciul Tehnic, d. 11/1874, f. 7v. The lease is also mentioned in the request for the dismantling of the provisional studio, SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 19/1876, f. 109 (request submitted on 24 September 1876, permit no. 2424 issued on 8 oct. 1876), discussed below.

⁴⁹ *Românulu XVIII*, 22–23 April 1874, p. 360 (misprinted as 860) to 5 May 1874, p. 396: *ATELIERUL FOTOGRAFIC AL CURȚII DUSCHEK | Amă onore a însciița pe onorab. publică, că amă mutatū Atelierulū meu fotograficū din Strada nouă, în casele prințului MILOS, calea Mogoșoi No, 21, lângă Biserica Sărindar. | Cu această ocașiune aduc la cunoscinița Onorab. Public că am arangiat atelierulū meū la parter în modulū celū măi confortabilū, și conformū cu progresele ce a făcutū acesiță artă, așa încât potū satisface tote dorinițele onorab. meī clienți. [...]*

⁵⁰ For the monastery of Sărindar, see Cristian Moisesescu, “Un monument bucureștean dispărut – biserica mănăstirii Sărindar”, in *Revista muzeelor și monumentelor – Monumente istorice și de artă XLV.2*, 1976, pp. 58–61; Lucia Stoica & Neculai Ionescu-

been purchased by Miloš Obrenović (1780/83-1860), former ruling prince of Serbia, who acquired a substantial number of properties in Wallachia both before and after his abdication (1839).⁵¹ The estate of Prince Miloš, including the house on Calea Mogoșoaiei, was first inherited by his son Mihailo Obrenović (1823–1868), who had no direct heirs at the time of his assassination. As such, the estate was eventually divided between the siblings of prince Mihailo and their respective heirs, with the house at No. 21 Calea Mogoșoaiei ending up in the share inherited by Baron Mihailo Nikolić (Mihály Nikolics) de Rudna (1841–1916), the younger living son of Elisabeth (Savka) Obrenović (†1848), daughter of prince Miloš.⁵² This is “Baron Niculics” mentioned in the request as Franz Duschek’s landlord.

Duschek’s reference to the house’s earlier owner in the advertisement was not unusual; prince Miloš’ name seems to have indeed persisted for more than a decade in the informal toponymy of the area. For instance, Dimitrie Pappasoglu saw fit to include a sketchy depiction of the building with the legend *Miloș* (fig. 1 above) in his map of central Bucharest (1871), while journalist Ulysse de Marsillac referred to *l’hôtel du prince Milosch* when describing his vision for a wide public square around the Sărindar church.⁵³ However, memories of these structures and their earlier association to prince Miloš seem to have quickly faded away after the reshaping of the Sărindar area in the subsequent decades. The plot would be completely rebuilt on a larger scale under the ownership of banker Christofi L. Zerlendi (1883), calling for the opening of a side street; finally, the area’s foremost landmark, the Sărindar church, was demolished in 1893.⁵⁴ The paucity of photographic material predating these changes may also account for the nearly complete absence of references to prince Miloš’ residence in the literary canon of Bucharest antiquarianism.⁵⁵

Cartographic evidence nevertheless allows for a reasonably precise understanding of the plot’s topography during prince Miloš’ lifetime, if not at the time of Franz Duschek’s arrival on the scene. The Jung plan of 1856 (fig. 12, top) places the plot marked *Milos* on the western front of Calea Mogoșoaiei, north of the enclosed complex of the Sărindar monastery, and across the street from the Slătineanu house discussed earlier (fig. 12/4).⁵⁶ This is corroborated by an alignment sketch dated March 1856 (fig. 12, bottom), which names the owners on the respective segment of Calea Mogoșoaiei, including *Prinț Miloș*.⁵⁷ Finally, a later alignment plan of the now-renamed Calea Victoriei (1889) confirms the street number known from textual sources: No. 21.⁵⁸

Ghinea, *Enciclopedia lăcașurilor de cult din București. Vol. 1: bisericile ortodoxe*, București, 2005, p. 659-661. For the Cocorăscu family and their earlier presence in the area, see Gheorghe Lazăr, “Boierii din Cocorăști: începuturi și descendenți”, in *Revista Istorică Română* XXIV.1-2, 2013, pp. 5-41; especially pp. 17-18 for their early presence on the site.

⁵¹ Obrenović is reported to have bought shortly after his abdication the house of Baron Sachelarie on Calea Mogoșoaiei, south of the Sărindar monastery; this building was acquired in the 1840s by the Russian state, either gifted or sold by Obrenović, and became the permanent residence of the Russian consulate (later, legation) in Bucharest. See on this topic Crutcescu, *op. cit.*, pp. 103-108 (esp. p. 105), Emanoil Hagi-Mosco, “O casă veche din București: palatul lui Șerban Vodă Cantacuzino”, in *București. Amintirile unui oraș*, București, 1995, pp. 37-54 (esp. p. 44), who both report the gift narrative; for the purchase (dated 1847), George Potra, *Din Bucureștii de ieri*, vol. 1, p. 237. Obrenović subsequently bought the property at No. 21 Calea Mogoșoaiei; see Ionel D. Dărdală, “Moșiile dinastiilor sârbești în România”, in *Revista Istorică Română* XVI.3, 1946, pp. 273-281 (p. 276 for the two purchases). The Borroczyński plan of 1844-46, pl. 39 still shows the Cocorăscu family as owners of the property north of the Sărindar monastery.

⁵² Ionel D. Dărdală, *op. cit.*, p. 280. For the genealogy of the Nikolics family, see also Zoran Marcov and Ciprian Glăvan, “Istoria familiei Nikolics redată într-un document din colecția Muzeului Banatului”, in *Analele Banatului, s.n., Arheologie – Istorie* XVIII, 2010, pp. 173-183 with further reference.

⁵³ Ulysse de Marsillac, *Échos de Bucarest*, in *Le Journal de Bucarest* III.164, 17 March 1872, p. 3.

⁵⁴ Henri de Wurmb’s project for the Zerlendi building (1883) is signalled by Cezara Mucenic, *București. Un veac de arhitectură civilă. Secolul al XIX-lea*, p. 63 and pl. LX, figs. 34-35. For the opening of the Sărindar street, see Nicolae Lascu, *Bulevardele bucureștene până la Primul Război Mondial*, p. 119-120 and note 66 below.

⁵⁵ Interestingly, the relative position of the old Cocorăscu house in the topography of 1890s Bucharest was noted by both Dimitrie Pappasoglu, *Istoria fondărei orașului București*, București, 1891, p. 63 (*casele Zerlenti*) and G.I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 418 and 423 (*casa / clădirea Zerlenti*), but no mention is made of prince Miloš.

⁵⁶ Friedrich Jung, *Plan der Stadt Bukarest* (1856), grid H7.

⁵⁷ SMBAN, fond PMB General, d. 102/1856, f. 171 (request received on 16 March 1856, permit no. 373 issued on 19 March 1856). First discussed by Adrian Crăciunescu, *Atelierul fotografic Franz Duschek (I)*, who misreads the annotation Принц Мілош as “Prinz Nikolz”, but rightly identifies the building on the plan.

⁵⁸ SMBAN, fond PMB Alinieri, d. 264, f. 1: alignment plan elaborated in the autumn of 1889, with subsequent additions. The numbering on Calea Victoriei remained more or less stable from the 1860s to the 1880s, only being systematically revised in 1889; see *Monitorul Comunal* XV.3, 21 January 1890, p. 27-29.



Fig. 12: Calea Mogoșoaiei in the Sărindar area, ca. 1856. (top) Friedrich Jung, *Plan der Stadt Bukarest*, detail. Vienna, Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv, KPS KS G I b 67. (bottom) Alignment sketch accompanying permit no. 373 for the reconstruction of the façades of the Slătineanu house. SMBAN, fond PMB General, d. 102/1856, f. 171v (issued on 19 March 1856).

Leaving aside the approximate proportions in the alignment sketch, there is one diverging detail regarding prince Miloș' house worth noting. On the Jung plan, the house (fig. 12/4) is depicted slightly protruding into Calea Mogoșoaiei, whereas on the alignment sketch it draws a sharp angle away from the street, so much as to leave room for a gatepost that falls in alignment with the northern neighbour's façade. The sketch echoes previous plans of the area, and it would be indeed surprising if it misrepresented its only matter of interest, namely alignment.⁵⁹ On the other hand, it seems equally unlikely that the Jung plan would gratuitously diverge from its model, the Borroczyński plan of 1852; one would rather expect it to miss recent changes in the city, than invent inexistent topographic features. If correct, this reasoning leaves us with one working hypothesis: that prince Miloș' house had undergone some alterations after March 1856, but still in time to make their way to Captain Jung's updated plan of Bucharest.

This minor case-study in urban change need not even have concerned us here, were it not for the fact that it allows us to revisit an often reproduced view of Calea Mogoșoaiei attributed to Franz Duschek: one of the very few surviving photos to give us a glimpse of the house at No. 21 before the reshaping of the property in the 1880s (fig. 13).⁶⁰ Most probably taken from the balcony of the Resch house, across the street from the theatre, it follows the course of Calea Mogoșoaiei to the south, narrowing down as it enters the Sărindar area discussed here. The perspective is closed by the domes of the Sărindar church and the imposing façade of the Herdan Hotel (today Grand Hôtel du Boulevard). Let us examine the right side of the street in the light of the Jung plan: we encounter the enclosed courtyard of the Oteteșanu property, adjoined

⁵⁹ Cf. the Borroczyński plans of 1844–46, pl. 39 and 1852, grid D6.

⁶⁰ Known period prints of this view are preserved at the Library of the Romanian Academy and in the collection of photographer Alex Gâlmeanu, whom I would like to thank for his help with high-resolution scans. The view was published and briefly commented by Crutzeșcu, *op. cit.*, pl. 7 and p. 187; George Potra, *Din Bucureștii de altădată*, București, 1981, unnumbered plate between pp. 240–241 and *Din Bucureștii de ieri*, vol. 1, unnumbered plate between pp. 480–481. More recently by Emanuel Bădescu, *Bucureștii în imagini în vremea lui Carol I*, pp. 194–195; Emanuel Bădescu and Radu Oltean, *Cele mai vechi și mai frumoase panorame fotografice ale Bucureștilor, 1856–1877*, București, 2008, pl. 13 and p. 17.

by the Oteteleşanu hotel (figs 12–13/1), with its two previously unconnected wings joined together in a continuous façade. Next to the hotel comes a barely visible construction occupying what had been recorded as an unbuilt plot on the Jung plan (figs 12–13/2), followed by a two-storey building with various shops on the ground floor, its façade sporting the distinctive *Rundbogenstil*-derived aesthetics popular in mid-19th century Bucharest (fig. 13/3). Finally, a partially visible structure protruding in the street and exposing a blind corner towards the *Rundbogenstil* building; this corner features a painted wall sign advertising TYPOGRAFIA MODERNA at No. 21 (fig. 13/4). Would we have relied solely on the alignment sketch mentioned earlier (fig. 12 bottom, hypothesis b), it would have been reasonable to identify the protruding building in the photo (fig. 13/4) as the shops adjoining the enclosure of the Sărindar church (fig. 12/5) and to surmise that the entrance to the courtyard recorded on the sketch (fig. 12/4) – the courtyard hosting Duschek’s studio by April 1874 – had been either built up, or was rendered invisible by the compressed perspective of the photo.⁶¹ In that case, No. 21 Calea Mogoşoaiei would actually refer to the *Rundbogenstil* building to the right (fig. 13/3), which would occupy the plots ascribed in the sketch to prince Miloš and Pandeale the Jeweller (*Pandeale Giuvaergiu*, fig. 12/3–4). However, once we compare the situation with the Jung plan, a far simpler solution presents itself: the house of prince Miloš is the protruding building in the photo (fig. 12, hypothesis a), while its oblong northern neighbour (fig. 12/3) can be readily identified with the *Rundbogenstil* building (fig. 13/3).⁶² The angle recorded on the Jung plan fully matches the corner created by the two structures, and the 21 *TYPOGRAFIA MODERNA* wall sign can now be taken to refer to the building on which it is written. It follows that the entrance to the courtyard of prince Miloš’ property and the shops of the Sărindar church lay farther to the left, hidden from the camera by the Ghika residence across the street.



Fig. 13: View of Calea Mogoşoaiei towards the Oteteleşanu hotel and the Sărindar area. Detail: the protruding corner of prince Miloš’ residence at No. 21 Calea Mogoşoaiei, with the Sărindar church and the Herdan hotel in the background. (attr.) Franz Duschek, ca. 1874. Albumen print (276 × 241 mm) on cardboard (326 × 285 mm). Alex Gâlmeanu collection.

⁶¹ Reading suggested by Adrian Crăciunescu, *Atelierul fotografic Franz Duschek (I)*.

⁶² This building is indeed recorded with the old street number 23 in the alignment plan of 1889: SMBAN, fond PMB Alinieri, d. 264. That this was indeed the case ca. 1874 is confirmed by the fact that Adolf Deutsch, whose shop sign is captured in the photo, is listed at “str. Mogoşoi 23” in *Bukarester Haus-Kalender* (15th ed.), 1874 / *Adressenbuch* (10th ed.), p. 19.

Having now placed the property of prince Miloš / Baron Nikolics in the urban landscape of Calea Mogoșoaiei, we can take a closer look at Franz Duschek's studio installed in the courtyard. The architectural project approved by the municipality in February 1874 includes an elevation of the façade, two cross-sections (fig. 14) and floorplans for the two stories of the studio (fig. 15). Judging by this material, the “old house” mentioned in Duschek's request was a one-storey brickwork annex that underwent minimal structural modifications (marked in red) so as to fit a second storey; the blind wall raised on this occasion suggests that the construction was built against a property line. The floorplans also make it clear that the building extended further to the left with a larger, two storey wing that was left out of the drawing, most likely because it was not meant to undergo any changes. The provisional studio itself was a light structure shaped around a main workspace measuring about 12×5 metres, well lit through glass panes and a skylight. This room was adjoined to the left by a smaller space provided with glass panes on two sides, aligned with the protruding wing to the left, which could have served as a printing room. Another room facing the firewall and lacking any kind of natural lighting could only be reached through the long corridor ‘behind the scene’; it is tempting to place here Duschek's darkroom. The studio itself could be accessed from the first floor of the protruding wing to the left, as well as by means of an external staircase. The latter communicated with a gallery supported by wooden posts, which provided easy access to the entire glazed surface. One also notices in the elevation the slight descending slope in the area.

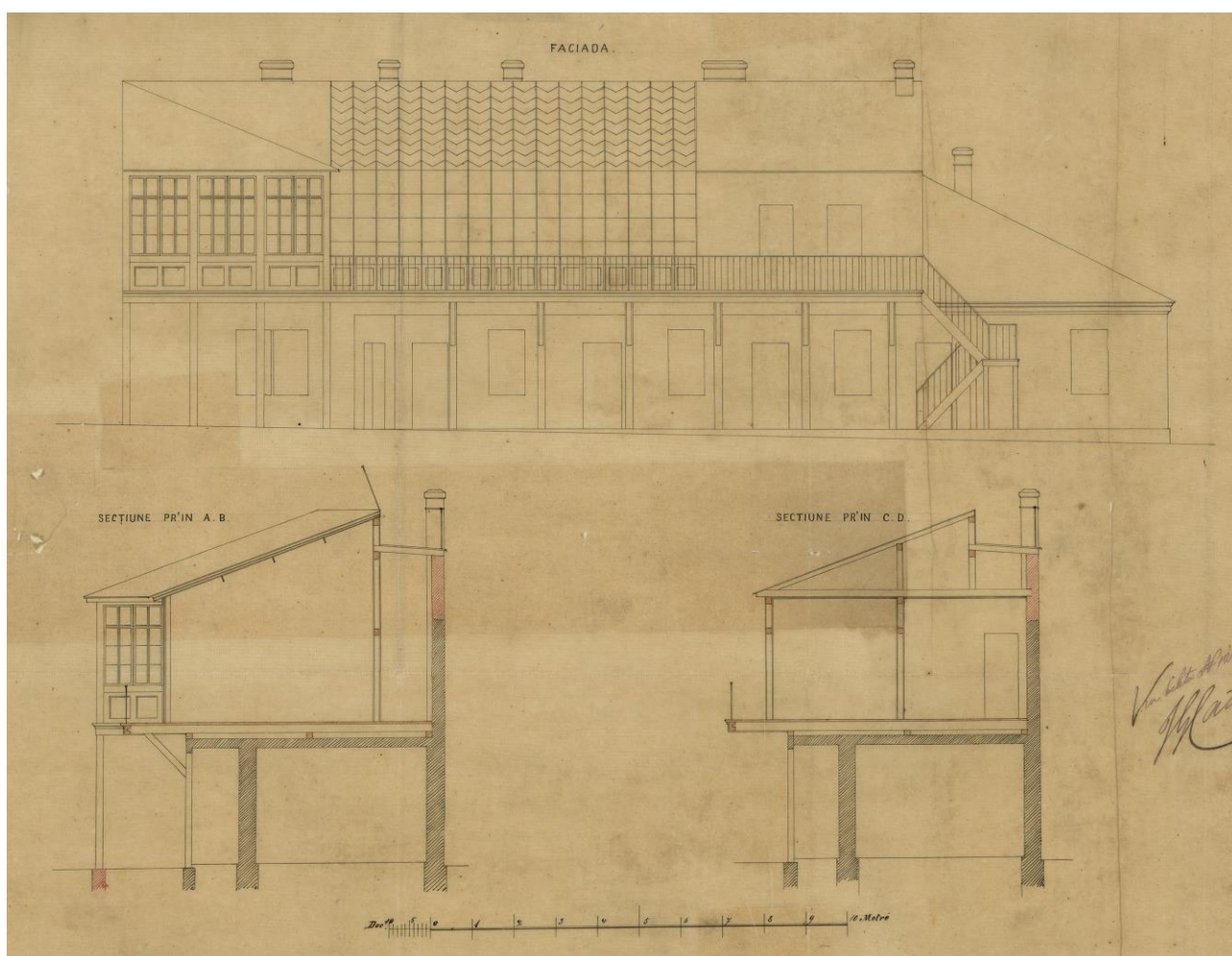


Fig. 14: Architectural project for Franz Duschek's studio at No. 21 Calea Mogoșoaiei (submitted on 13/25 Feb. 1874): elevation and cross-sections. SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 11/1874, f. 11.

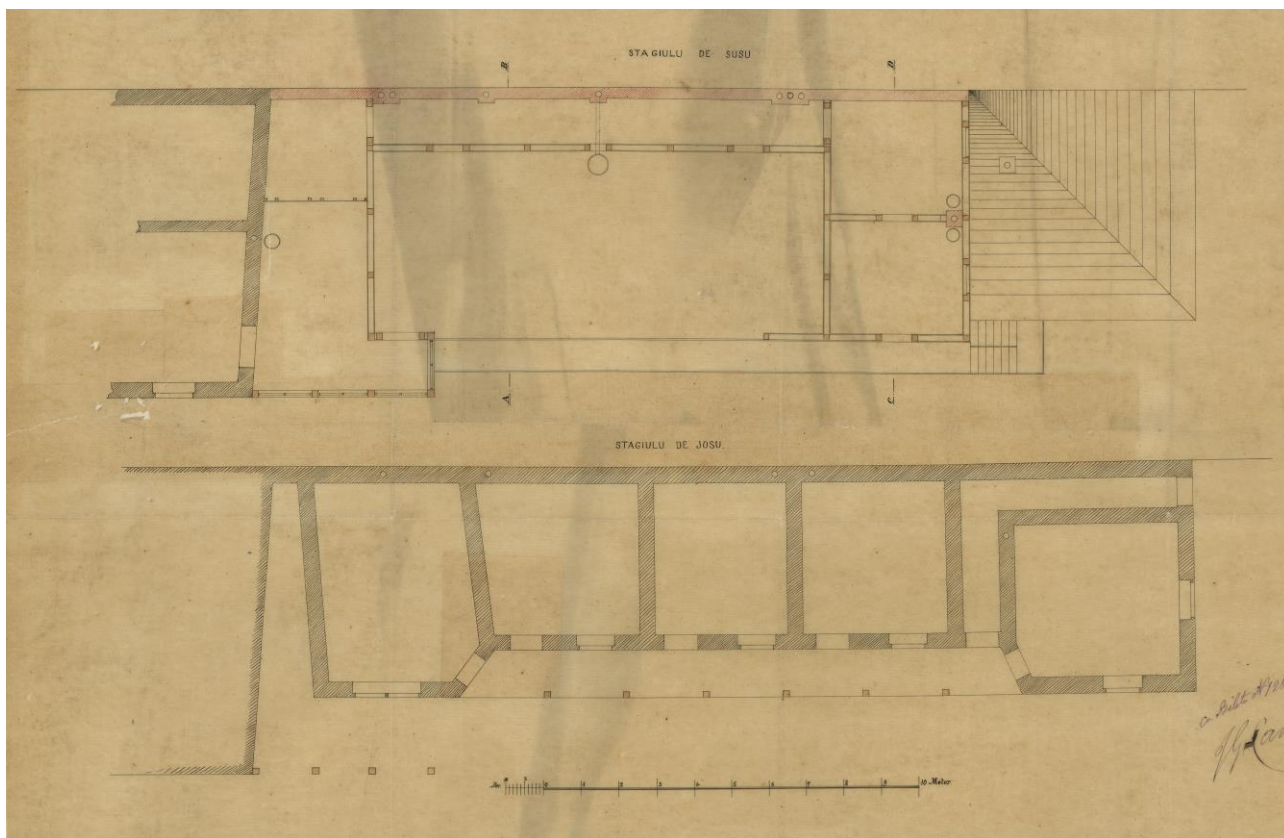


Fig. 15: Architectural project for Franz Duschek's studio at No. 21 Calea Mogoșoaiei (submitted on 13/25 Feb. 1874): floorplans. SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 11/1874, f. 12.

While the setting illustrated in these plans looks like a far cry from the elegant townhouse on strada Nouă, it seems likely that the full premises of Duschek's photographic business extended beyond the workrooms which made the object of the construction permit. The advertisement published in April 1874 praised the comforts of the new studio located *on the ground floor*; the small and badly lit spaces right below the studio could have hardly qualified as suitable exhibition and waiting rooms for the fashionable court photographer. It can only be surmised that larger interiors located elsewhere on the property were employed for this purpose.

Having examined the architectural drafts for Duschek's studio, let us now turn back to the topography of the entire plot as documented in the Jung plan 18 years earlier (1856). Given that the provisional studio was built "above an old house" in the courtyard, it does not seem far-fetched to attempt locating this pre-existing structure here (fig. 18). Leaving aside the main building facing Calea Mogoșoaiei, one notices two oblong annexes partially facing each other in prince Miloș' backyard: one built against the northern limit of the plot, the other bordering the enclosure of the Sărindar monastery to the south. Based on the visual evidence provided by the floorplans, the building on the southern side of the plot offers a worthy match, with (i) the projecting volume to the north recalling the partially drawn, equally protruding structure on the 1874 floorplans, and (ii) the wall towards the Sărindar monastery fitting the blind wall on the floor plan.⁶³ Last but not least, the proposed location also sits well with the descending slope observed earlier in the architectural project: a feature of the ground still noticeable today on site (e.g. str. Constantin Mille).

⁶³ Based on the 1874 floorplan, the length of the masonry structure on the ground floor measured from the joint with the partially drawn protruding wing is about 24.5 meters. The same segment recorded on the Jung plan measures about 10 Wallachian fathoms, i.e. ~19.6 meters. Given the obvious difference in scale and precision between an architectural draft and a city plan, this would rather support the proposed identification.

Oxcarts and photographic sorties in prince Miloš' backyard

Pinpointing the location of Duschek's provisional studio in prince Miloš' backyard would perhaps warrant less attention as an end in itself. It gains new relevance, however, when confronted with the surviving corpus of exterior shots ascribed to Duschek. As will be shown, at least two of them can be placed in the immediate vicinity of the studio (figs 16 and 17). Incidentally, both of them prominently feature oxen and oxcarts, a recurrent source of picturesque imagery in Duschek's work, it would seem; nevertheless, what concerns us here are the urban surroundings that can be glimpsed around and behind them.

The first image, a remarkably atmospheric study of oxcarts queuing in a snowy urban setting (fig. 16) is an interesting case of layered connoisseurship and missing connections.⁶⁴ Its relative location has been known for decades due to the easily recognizable intersection of Calea Mogoșoaiei and strada Nouă captured in the background. On the left corner stands the Slătineanu house discussed earlier, with its iconic post-1873 façade; although the building was already owned by Capșa, the legible shop sign above the entrance signals the Brüss pharmacy, which would eventually relocate in the smaller two-storey building on the right corner of the street.⁶⁵ Yet the entire setting across Calea Mogoșoaiei and its implications remained to be understood.⁶⁶ Advancing towards the camera, one registers the façade of a substantial building to the left, its entrance marked by the visible corner of a snow-covered canopy; to the right, a gatepost and a blind wall enclosing the courtyard. The surroundings closely match the structures on the Jung plan, despite the absence of strada Nouă on the latter (fig. 18, position α): the building to the left can only be prince Miloš' house, with its projected entrance recorded on the plan, while the long wall to the right marks the property line with the Sărindar monastery. We have gained, in this way, another glimpse into this lacunar corner of central Bucharest. The hitherto missed implication of this localisation for the local history of photography is that this winter view was taken in the very courtyard that accommodated Duschek's provisional studio starting from April 1874. Taken by itself, this does not ascertain that the photo was taken by Duschek or during his stay in the courtyard – but the evidence weighs strongly in this direction, as it will become clearer in what follows.

The second oxcart scene examined here (fig. 17) opens the Romanian album at the Albertina mentioned earlier; to my knowledge, it has not been discussed in previous scholarly literature. By all appearances, the camera had followed its subjects deeper into the backyard of a large property. The two-storey building right behind the oxen and their drivers bears a striking resemblance to Duschek's provisional studio as documented in the architectural drafts reviewed earlier, even though the angle does not exactly facilitate the comparison. One notes a sturdy ground floor that has been overbuilt with lighter materials. The resulting upper floor extends beyond the width of the ground floor, but it does not cover its entire length, leaving room for the roof in the architectural project, a wooden shed and a small terrace in the photo. The window on the ground floor, as well as the two windows belonging to the main structure on the upper floor correlate successfully with the openings on the floorplans. One also recognizes in the background the external gallery, although foreshortened by perspective – and, more importantly, the protruding workroom with large glass panes. To be sure, there are also a number of features diverging from the drafts. The staircase in the photo seems to follow a simpler design with no landings; the upper floor is covered with a gable roof instead of the authorized single-pitched roof, while the free surface left above the ground floor features now the shed and terrace noted above instead of the projected roof. Finally, the drafts make no

⁶⁴ The print in the Library of the Romanian Academy illustrated here (inv. F II 21719) has notably survived untrimmed, preserving the entire surface of the glass plate negative. A trimmed print made from the same negative can be found in the Romanian album at the Albertina, Foto2007/337/2.

⁶⁵ George Potra, *Din Bucureștii de ieri*, vol. 1, unnumbered plate between pp. 480–481; Emanuel Bădescu, *Bucureștii în imagini în vremea lui Carol I*, vol. 1, p. 182–183. The untrimmed albumen print in Library of the Romanian Academy (inv. F II 21719) and a 20th c. gelatin silver print copy (inv. F II 159140) bear nearly identical annotations which even relate the view to the subsequent photographic history of the area: “Corner of Calea Victoriei and Edgar Quinet. This old building facing the House of the Army, where the Brüss pharmacy and Foto-Julietta were located, was demolished at the bombardment on 4 April 1944.” (F II 21719) The annotations can be dated after 1949, judging on the reference to the (Central) House of the Army.

⁶⁶ Emanuel Bădescu, *Bucureștii în imagini în vremea lui Carol I*, vol. 1, p. 182 tentatively places the photo on “ulița Sărindar”, but such a street was only opened in the early 1890s; see above note 54. The alignment plan for Calea Victoriei drawn in the autumn of 1889 still shows the old property line between the Sărindar church and the Zerlendi plot: SMBAN, fond PMB Alinieri, d. 264. In fact, owner Christofi Zerlendi had been lobbying the municipal council for the opening of the street after the erection of the new Zerlendi building on the plot: see the summary in *Monitorul Comunal* IX.44, 11 November 1884, p. 397–399.

mention of the adjoining one-storey annex to the right. All things considered, it can be stated that the structural features of the building in the photo, its proportions and the distribution of volumes closely corroborate the architectural drafts for Duschek's studio, whereas the differences pertain to lighter features that could undergo a fair amount of adaptation on the construction site.⁶⁷



Fig. 16: Winter scene with ox carts in the courtyard of prince Miloš' residence at No. 21 Calea Mogoșoaiei. (attr.) Franz Duschek, ca. 1874–1876. Untrimmed albumen print, 20th-century cardboard mount, 165 × 130 mm (glass plate) / 182 × 139 mm (print). Library of the Romanian Academy, inv. F II 21719.

One immediate way to put this working hypothesis to test alongside my earlier localization of the studio would be to confront the setting in the photo with the documented topography of prince Miloš' property. If this is indeed Duschek's studio built above the southern annex recorded on the Jung plan, as proposed, then the camera could only have been placed west of the studio, overlooking the courtyard towards the main house (fig. 18, position β). The building on the left side of the photo, situated slightly closer to the camera, readily matches the position of the northern annex in the courtyard. The more stately building in the background also sits well with the position of the main house on prince Miloš' property, and it clearly stretches further behind the proposed studio. In the absence of any clear view of the area taken before the demolition of the house, we once again have to work with fragments. The structure of the façade and its subdued neoclassic vocabulary are remarkably consistent with the inner corner seen in the winter oxcart scene (fig. 16), and the outer corner protruding into Calea Mogoșoaiei (fig. 13). The apparent height of the building may strike one at first sight as an unlikely match to the relatively modest proportions of the structure seen from Calea Mogoșoaiei. However, there are good reasons to believe that the *belvedere*-shaped

⁶⁷ I would like to thank Dr. Tudor Elian ("Ion Mincu" University of Architecture and Urbanism) for his valuable feedback on this reading of the visual material.

third storey in the photo did indeed belong to prince Miloš' house, but occupied a recessed position that made it less visible from Calea Mogoșoaiei.⁶⁸ In addition to this, the descending slope in the area, noticeable in the photo, would enhance the apparent proportions of the building. Finally, the tall, yet thin dome at the right edge of the frame offers a decisive piece of evidence in favour of the localization of the photo in prince Miloš' backyard. This is one of the distinctive twin domes at the eastern end of the Sărindar church, as reshaped by the renovation works of the 1860s; we have spotted them earlier, as seen from Calea Mogoșoaiei (fig. 13). In reality, the documented topography of the area does not accommodate any other angle that would capture one of the eastern domes in this position.⁶⁹



Fig. 17: Ox carts in the courtyard of prince Miloš' residence at No. 21 Calea Mogoșoaiei. (attr.) Franz Duschek, ca. 1874–1876. Albumen print (136 × 118 mm) on cardboard album page (242 × 350 mm).
Albertina, Foto2007/337/1 (*Rumänisches Album*).

⁶⁸ The ridge of the roof of this third storey, as well as the tiny annex with a closed porch captured at the right edge of the photo are distinguishable in Ludwig Angerer's panoramic view overlooking the Sărindar church (*Serendar Kirche, obere Verlängerung der Mogoshoe mit der Fernsicht gegen Vakarest vom Theater aus*, ca. 1856). Since the line of reasoning involved in an analysis of this view goes well beyond the scope of the current article, I shall defer the discussion to a future paper.

⁶⁹ The only viable counter-hypothesis would place the photo on the other side of Calea Mogoșoaiei, somewhere in between the Greceanu and the Popovici properties, i.e. in the immediate vicinity of the newly opened boulevard (see above §2). But this is a far better documented area, in terms of both archival and photographic material; nothing in this area matches the structures in the photo. Furthermore, the western towers of the Sărindar church were built on a rectangular plan, and as such could be easily distinguished from the corresponding eastern domes.

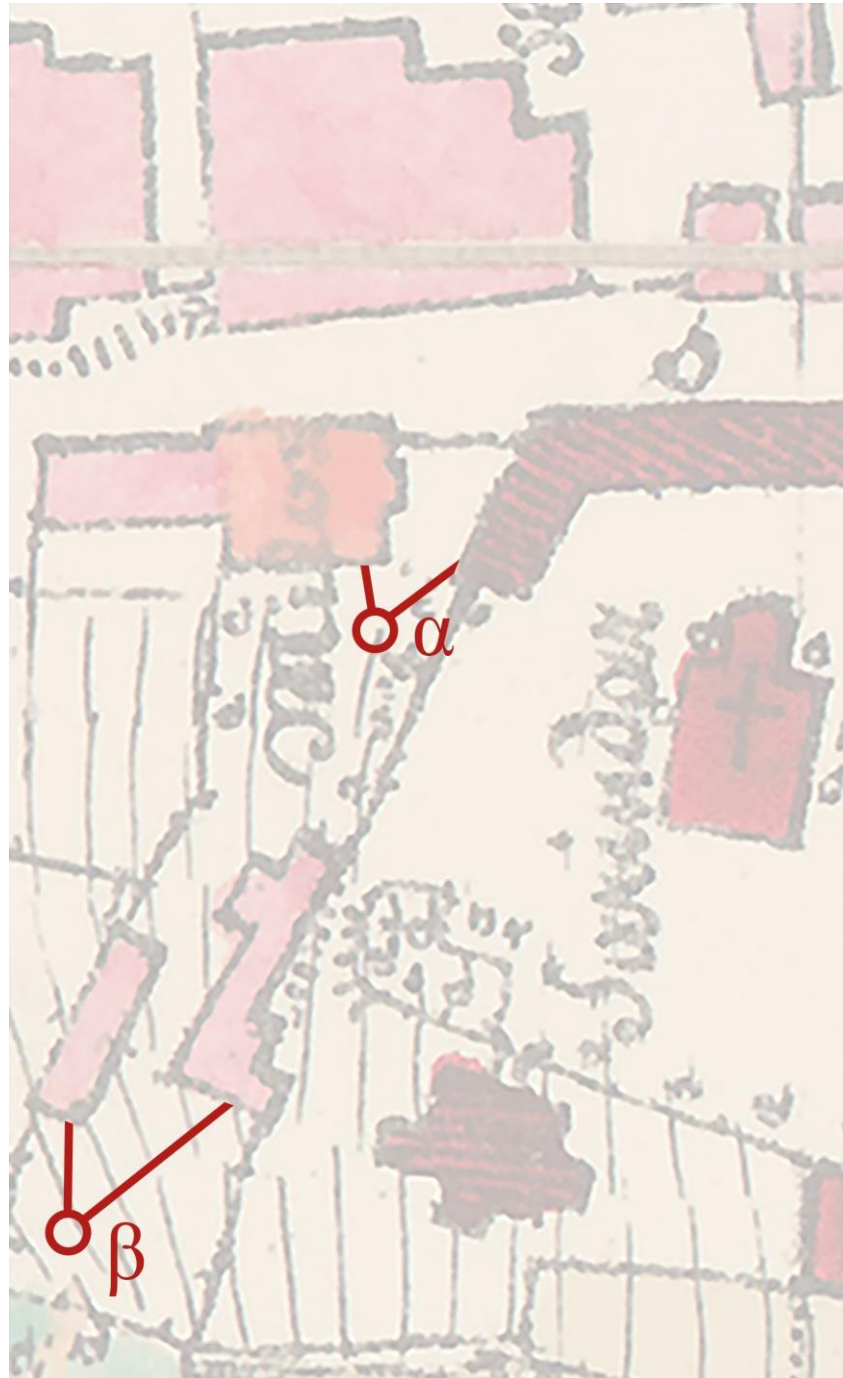


Fig. 18: Prince Miloš' residence at No. 21 Calea Mogoșoaiei on Friedrich Jung's *Plan der Stadt Bukurest* (1856), with the reconstructed station points of the winter oxcart scene (α) and the Albertina oxcart scene with Duschek's studio in the background (β). Vienna, Österreichisches Staatsarchiv / Kriegsarchiv, KPS KS G I b 67.

To sum up, the cartographic and photographic evidence collated here proves by and large to be consistent with my initial working hypothesis, as advanced on the basis of the analogy with the February 1874 architectural project: namely, that the lightweight structure captured in the Albertina oxcart scene is indeed Franz Duschek's studio at No. 21 Calea Mogoșoaiei. The importance of such conclusions for the photographic record of Bucharest cannot be understated. This is, to my knowledge, the only photo identified so far to capture in working order one of Duschek's studios – and one of the very few exterior views of local photographic studios predating the 1890s. There might be more to discover, but one may just have to look beyond the obvious hints and visual expectations.

As far as authorship is concerned, both oxcart scenes discussed here had been previously attributed to Duschek by association, but none of the known prints bears any visible photographer's mark.⁷⁰ Taking them together – not because of the oxen, but in light of their recovered urban surroundings – one can now build a far stronger case for their attribution to Franz Duschek.

As such, they shed new light on Duschek's photographic practice, which can be shown now to have included sorties in the immediate vicinity of his studio, more likely triggered by interesting sights than planned in advance. This is, of course, not surprising, given the limited mobility of 19th century photographic apparel, and other photographers in Bucharest have been thought to engage in more or less similar ways with the opportunities for proto-ethnographic photography presented by the everyday urban spectacle around the studio.⁷¹ In this case, however, a verifiable pattern in a verifiable location emerges; future research will show whether this corpus can be enlarged, or perhaps similar practices could be associated with Duschek's other studios.

*

The provisional studio set up on Baron Nikolics' property at No. 21 Calea Mogoșoaiei did not live up to its five-year term, merely lasting two years. In September 1876, Franz Duschek requested permission to return the annex that had accommodated the studio to its previous state, as required by his contractual obligations. In vague terms, the request alludes to an incident that prompted Duschek's early departure: "But now, after a certain circumstance I am forced to dismantle this studio [...] I am put in the position to replace the roof of the annexes as they were [...]" (*Acum însă după o împrejurare ori-care sunt silitu a desființa acestu Atelier [...] sunt pus în pozițiune a înlocui învelitoare dependințelor pre cum a fost*).⁷² The nature of this incident is clarified by a note published three years later in the government gazette *Monitorul Oficial*, which called baron Mihail Nikulics de Rudna as a third party in a civil lawsuit filed by Duschek against Hristodor Eliad(i).⁷³ What transpires is that baron Nikolics had sold his property to Eliad while Duschek was operating on-site as a tenant, and Eliad apparently sequestered the studio in an attempt to evict Duschek before the expiration date of the lease. While the background of the incident remains unknown, such an experience could well have influenced Duschek's subsequent approach to developing his photographic business.

Franz Duschek in strada Franklin

In 1876, Duschek bought from Armenian landowner Hacı Şahim (Sachim) a property on strada Franklin for 24000 lei.⁷⁴ This was a side street opened at the beginning of the decade, concomitantly with the redevelopment of a dilapidated estate once belonging to the bishopric of Râmnic (*metocul episcopiei Râmnicului*) into a public garden (*Grădina Episcopiei*).⁷⁵ Duschek's property consisted of an unbuilt, oddly shaped plot resulted from the opening of str. Franklin against the grain of the pre-existing urban tissue in the area. Nevertheless, the location offered as many commercial opportunities as his previous studios in terms of proximity to Calea Mogoșoaiei, while placing him closer to the princely palace.

⁷⁰ The two albumen prints at the Albertina feature, in succession, at the beginning of the Romanian album (inv. Foto2007/337). Four photos in the album bear indeed Duschek's blind stamp, while others can be safely attributed to him based on ascertained analogies; these remain to be explored in a future contribution. I would like to thank Dr. Anna Hanreich (Albertina, Vienna) for her kind input on this album.

⁷¹ See for instance Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografie und Folklore. Zur Ethnofotografie im Rumänien des 19. Jahrhunderts*, in *Fotogeschichte* 27/103, 2007, p. 48–49 and Emanuel Bădescu & Radu Oltean, *Carol Popp de Szathmári fotograful Bucureștilor*, p. 48 (unnumbered) for suppositions on Szathmári's scouting for picturesque 'types'.

⁷² SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 19/1876, f. 109 (request submitted on 24 September 1876, permit no. 2424 issued on 8 oct. 1876).

⁷³ *Monitorul Oficial* XXXVI.92, 22 April / 4 May 1879, p. 2336.

⁷⁴ SMBAN, fond Creditul Funciar Urban București, inv. 1267, f. 30r. According to the same record, Hacı Şahim himself had bought the plot in 1872 from the municipality of Bucharest for 18150 lei. I would like to thank Dr. Radu Stanciu for this reference. Hacı Şahim's ownership of the plot is recorded on an early alignment plan of the area: SMBAN, fond PMB Alinieri, d. 144, which can be therefore dated ca. 1872–1876.

⁷⁵ Emanuel Bădescu, "Fotografii Bucureștilor (1866–1881)", p. 134 and "Franz Duschek", p. 79 surmises that Duschek was already installed by 1872 in str. Franklin, and then seeks to reconcile the evidence by suggesting that str. Franklin would have also borne the name "Strada Nouă" at the time. The archival record shows the documented street name already in use in the planning phase: SMBAN, fond PMB, Serviciul Tehnic, d. 5/1869, especially f. 10: *Strada Franklinu*; cf. Major Dimitrie Pappasoglu, *Bucuresci Capitala Romaniei* (1871): *Franklin*; SMBAN, fond PMB Alinieri, d. 144: *Strada Franklinu*.

In August 1876, Duschek filed through an intermediary the request for the construction of a “photography building” (*uă Clădire de fotografie*) on his recently acquired property.⁷⁶ The ensuing architectural projects bear witness to the difficulties of accommodating the design of the studio to the irregular shape of the plot. In its first form authorised in 1876 (fig. 19), Duschek’s studio was a single-storey structure with a symmetrical façade articulated around the large glazed surface of the main workroom, which overlooked the street and received light from the north. Notwithstanding the constraints of the plot, the organization of the space bears a distinct resemblance to the provisional studio in Calea Mogoşoaiiei, as shown by the front gallery providing easy access to the glass panes and the corresponding service corridor at the back of the studio. The floorplan does not seem to leave room for living quarters – something which may explain why Duschek was also renting a house from painter Theodor Aman in August 1876.⁷⁷

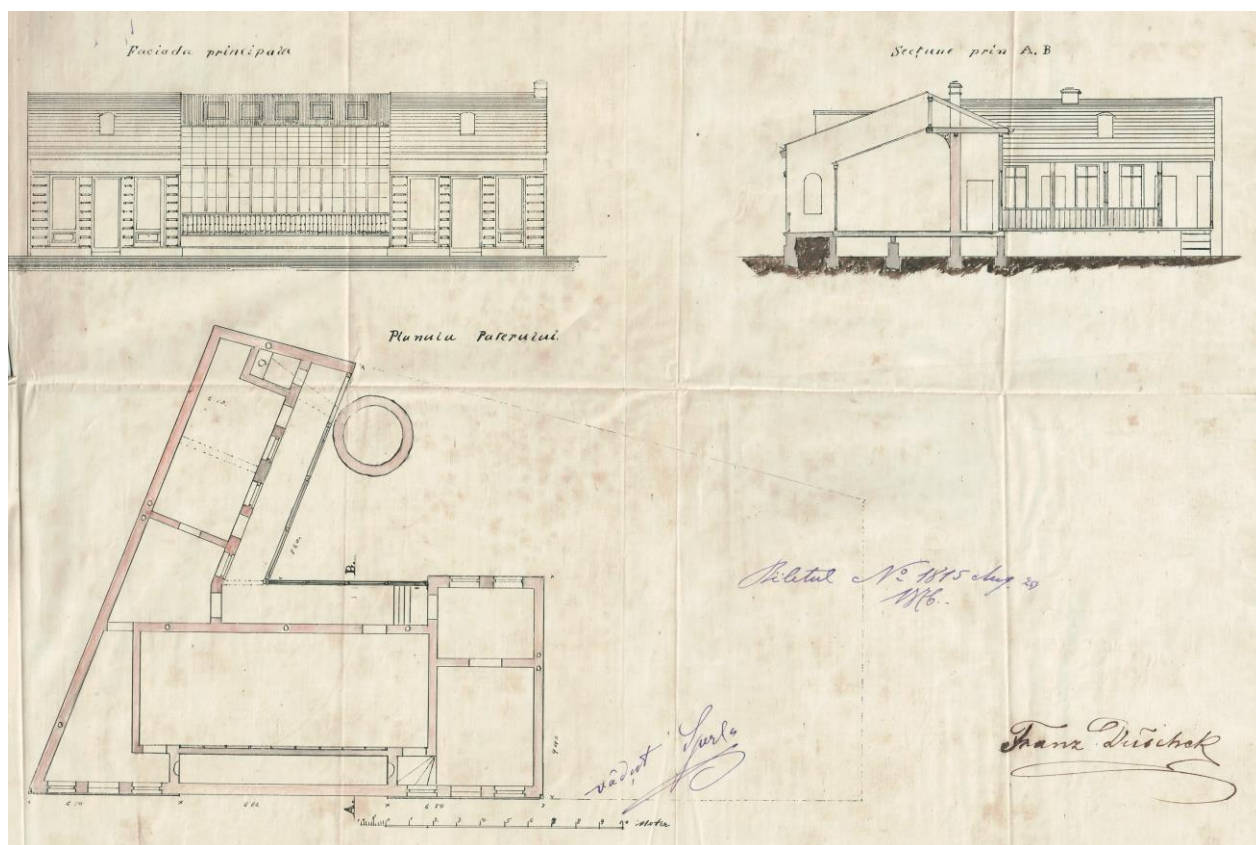


Fig. 19: Architectural project for Franz Duschek’s studio at No. 3 strada Franklin (submitted on 19 August 1876). SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 14/1876, f. 153.

At the beginning of 1880, Duschek proceeded to add a second storey to his studio in str. Franklin (fig. 20). The logistics described in the request resemble his earlier planning in strada Nouă: a provisional studio “made of timber with glass panes” (*un atelier de scânduri cu geamuri*) would ensure the continuity of the photographic business for the duration of the construction works, which was estimated at three months. Since he was able to build the provisional studio in his own backyard, the permission was successfully granted this time.⁷⁸ The project for the permanent studio is the only one retrieved so far in Duschek’s archival record to bear the signature of an architect, the Austrian Joseph (Iosif) Exner.

⁷⁶ SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 14/1876, ff. 152–154 (submitted on 19 August 1876, permit no. 1815 issued on 20 August 1876). First signalled by Adrian Crăciunescu, “Atelierul fotografic Franz Duschek (2)”; architectural project partly reproduced in Oana Marinache, *Arhiva de arhitectură 1870–880*, pp. 193–195. Pace George Potra, *Din Bucureştii de ieri*, vol. 2, p. 263, who locates the studio in No. 3 str. Franklin “in an old and interesting boyar residence”, probably followed by Emanuel Bădescu, “Fotografii Bucureştilor (1866–1881)”, p. 134, who singles out the former house of *paharnic* Barbu Slătineanu.

⁷⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Penel şi sabie. Artiştii documentarişti şi corespondenţi de front în Războiul de Independenţă (1877–1878)*, Bucureşti, 2001, p. 136 with further reference.

⁷⁸ SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 19/1880, ff. 83, 93 and 97 (project dated 31 January 1880, request submitted on 13 February 1880, permit issued on 15 February 1880).

The main workroom and its skylight were relocated to the upper floor, which seems to have been entirely reserved for Duschek's photographic business; its layout closely followed the precedents observed in the 1874 and 1876 projects. This meant that the ground floor could now be used for a variety of purposes: extended exhibition or waiting rooms, living quarters or rented commercial spaces. The lack of captions once again prevents us from fully understanding the designated functions of the rooms, but the partitioning and the distribution of entrances does provide clues for a partial reconstruction. The floorplan comprised a central passageway that lead to the backrooms in the courtyard. The room to the right could be reached directly from the street through a second, narrower entrance, from whence the visitor could head directly for the staircase and the studio upstairs, or turn right and visit a suite of two adjoining rooms. The corresponding rooms on the left side of the passageway, however, could not be reached directly from the street and communicated with the backrooms. More transparently than in strada Nouă, the layout shows concern in directing the visitors' flow to a limited number of rooms and, with or without detours, to the studio, while sealing off as much as possible other parts of the building. The latter were more likely to accommodate living quarters. It is perhaps no accident that the rooms provided with easy access from the street are also the more regular in shape, whereas the ones left outside the visitors' flow are the ones more affected by the irregular shape of the plot.

The asymmetries of the plan were carefully hidden from view. Exner's façade preserved the sober rustication of the ground floor and provided the building with a classically treated *piano nobile*: two symmetrical 'wings' with alternating pediments flanked the central glazed surface of the studio. The external gallery that gave easy access to the glass panes took the assumed the shape of a little terrace decorated with facing niches. In brief, a diminutive Italian villa for a master photographer who seemed to have finally reached prosperity.

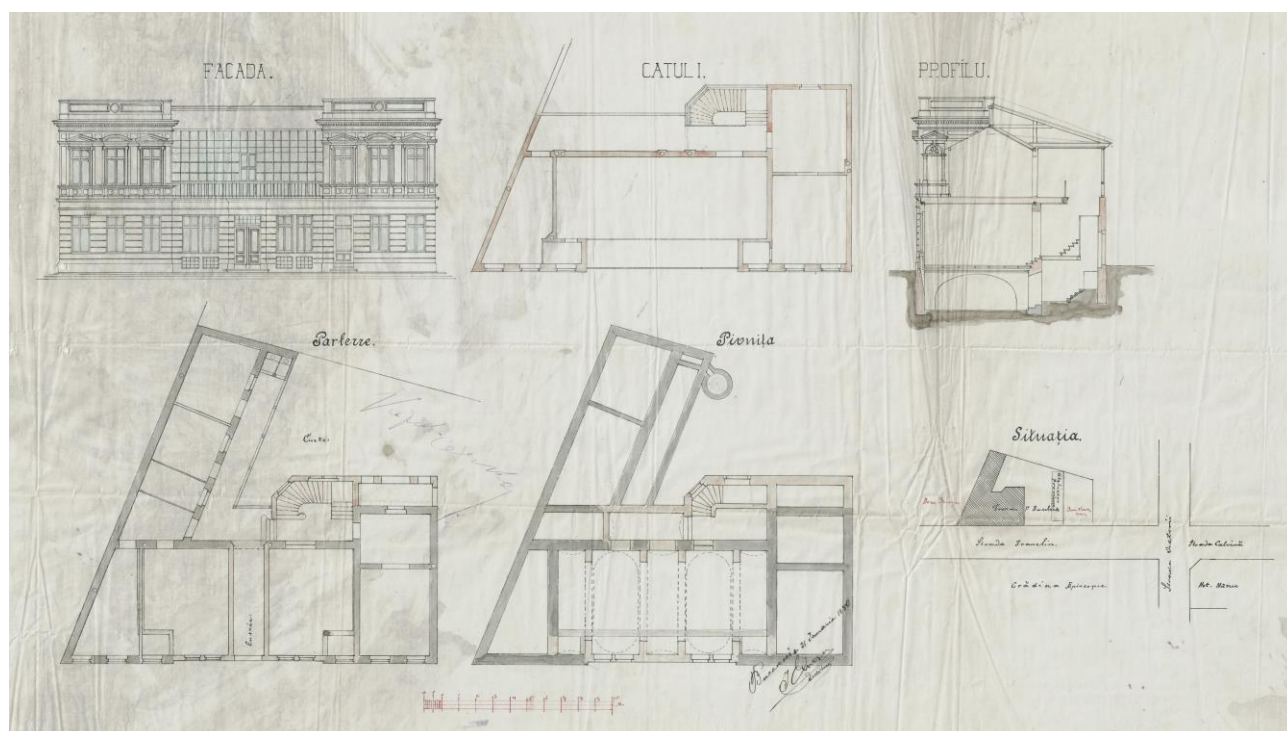


Fig. 20: Architectural project for the extension of Franz Duschek's studio at No. 3 strada Franklin. Arch. Joseph Exner, project dated 31 January 1880. SMBAN, fond PMB Serviciul Tehnic, d. 19/1880, f. 93.

This was to be Franz Duschek's final studio in Bucharest, and he did not enjoy its comforts for long. One of his last known advertisements presented his studio as "altogether newly organised" (*cu totul de nou organizat*) in 1882.⁷⁹ The same year, Duschek sold his property to Samuel Sander for 60000 lei and

⁷⁹ Th. Bauer, *Căluza Bucureștilor: Guide de Bucarest*, [Bucharest] 1882, p. 209 (unnumbered); quoted without clear references in George Potra, *Din Bucureștii de ieri*, vol. 2, p. 261.

reportedly left Bucharest for Egypt, where he died shortly thereafter.⁸⁰ The photographic history of the building at No. 3 strada Franklin did not come to an end with his departure, but further research is needed in order to recover the archival record of the studio under its subsequent owners and operators.⁸¹

Coda

The case studies explored in this paper wholly confirm the relevance of archival records related to urban administration for a comprehensive history of photography in 19th-century Bucharest and elsewhere. First, they bring significant clarification to the chronology and topography of photographic studios in a changing urban landscape. Second, the architectural projects accompanying many of the requests shed light on the previously undocumented backstages of photographic studios, allowing us to understand their spatial arrangement in relation to habitation and possible workflows. This, in turn, opens the way for future comparative studies on a broader geographic and cultural scale. All the more significantly, the information gained from such archival records allows us to return to the surviving photographic corpus with new insights. Last but not least, the fonds explored here also contain a wealth of information regarding photographers who did not enjoy Szathmári's or Duschek's visibility, short-lived studios and even rejected applications. Formulaic as it may often be, such material presents us with the opportunity to approach the history of 19th-century photography as social and urban history, looking beyond the hierarchies inherent in other types of primary sources, and beyond accidents in the preservation of photographic work.

⁸⁰ SMBAN, fond Creditul Funciar Urban București, inv. 1267, f. 30r for the Duschek-Sander transaction; according to the same document, Sander sold the plot to Iulia Appel in 1894. Briefly mentioned in the current bibliography (see note 31 above), Duschek's departure and final chapter in Egypt have yet to be documented in any detail.

⁸¹ Iosif and Marie Szöllösy's photographic business at the same address has been duly noted in secondary literature. See for instance George Potra, *Din Bucureștii de ieri*, vol. 2, p. 263 (although not explicitly linking Duschek to Szöllösy); Emanuel Bădescu, "Fotografii Bucureștilor (1881-1914)", in Emanuel Bădescu & Ion Bulei, *op. cit.*, vol. 2, p. 7; Adriana Dumitran, *Arta fotografiei în România (1840-1900)*, p. 70; Adrian-Silvan Ionescu, *Photographers in Romania 1840-1940*, p. 61. The archival record mentioned above (note 80) implies that (i) Duschek did not sell the building to Szöllösy, as presumed, and that (ii) all the subsequent photographers operating on the site were tenants.

THE PHOTOGRAPHER ADOLF KLINGSBERG AND *JULIETTA*, HIS WORKSHOP IN BUCHAREST, IN THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

de ADRIANA DUMITRAN

Abstract. In the first half of the 20th century, the Bucharest photography scene was dominated by the activity of the *Julietta* photographic workshop and its entrepreneur owner and photographer Adolf Klingsberg. Through his professionalism and personal charm, he became the Royal Court Photographer in 1909. He was a constant presence around the Romanian royal family documenting the events they attended and was one of the creators of the public image of the Monarchy through the many official portraits which he made. Adolf Klingsberg was a respected member of the community of photographers in Romania, president of the Union of Photographers. A discreet presence whose life is still little known decades after his fame faded during the communist regime this paper presents his activity in light of the archive documents and press research.

Keywords: Romanian photography, *Julietta*, Adolf Klingsberg, Julietta Klingsberg, biography, Royal Court Photographer, photographic workshop, official portraits, royal family

At the beginning of the 20th century the Bucharest photographic world had several successful photographers with the most famous studios, some of them enjoying the title of Royal Court Photographer. The best known was Franz Mándy, Court Photographer since 1880, owner of a photographic studio in the National Theatre Square, who addressed high society clientele and was famous for portrait photography. It was his duty to take portraits of the Royal Family, both official and private. With the advent of illustrated postcards, the image of the Romanian Royal Family was able to be disseminated to the public in a more accessible way through this format. From the Mándy collection of photographs, entire series were published for which all members of the Royal Family regularly posed in the photographic studio, in the royal palaces or at important events.

Moritz Wandermann, Court photographer since 1891, had his studio at 43 Calea Victoriei and was sought after for portrait photography. Actors from the National Theatre posed in the studio in costumes from the plays in which they performed on stage. Among the elite of photographic workshops were those of Ioan Spirescu, G. A. Waber and I. Török. In this world with a well-established hierarchy and keen competition, the *Julietta* studio settled in and soon gained a reputation and a lasting elite position.

Despite the fame of Julietta's studio, little is still known about the owners and photographers who owned the studio, Julietta and Adolf Klingsberg. Research undertaken over the past year has sought to identify new archival sources and a more comprehensive study of the daily and illustrated press of the first half of the 20th century has added new information¹ on the life and work of Adolf Klingsberg and his wife.

Adolf Klingsberg was born in Lemberg/Lwow, Galicia, Austro-Hungary, on October 20, 1880, in a Jewish family, the son of Herman Klingsberg, a restaurateur by profession², and Pepi Herman Klingsber. No

¹ References to the life and work of Adolf Klingsberg, in the context of the Coronation celebrations of the Romanian Sovereigns on 15–17 October 1922 were published in: Adriana Dumitran, *Fotografi și fotografiile serbărilor Încoronării de la Alba Iulia și București (15–17 october 1922)*/Photographers and photographs of the Coronation celebrations in Alba Iulia and Bucharest (15-17 October 1922)", in: *Mărturii de istorie și cultură românească*, I, volume coordinated by Mariana Lazăr, Cotroceni National Museum Publishing House, Bucharest, 1922, p. 141–160.

² According to the data declared in the marriage certificate with Iulia Moise (Mauriciu) Schorr Herșcovici. Bucharest Municipal Service of the National Archives, (hereafter BMSNA), Collection of Civil Status Registers Bucharest. Married. Register 13/1903, p. 81v.

further details are known about his family, his studies, how he came to practice photography, when and under what circumstances he arrived in Romania, we only know from his statements that before leaving Austro-Hungary he had completed his military service there. In a memorandum from 1941 addressed to the then Minister of National Economy, in which he had to prove that he had obtained Romanian citizenship³, Klingsberg stated that in 1902 he was in Brăila and had already offered his services to the Royal House, which had been rewarded by a letter from Queen Elisabeh's private secretary.⁴

At the end of the 19th century, several photographic workshops were active in Braila, among them the one of Mauriciu Schorr called *Fotografia "La adevărata Julietta"*, located at 153 Cuza Avenue (Fig. 1), specialized in "platinotype, watercolour, oil, etc. up to life size" as it was stated on to back his photo. M. Schorr had opened a branch in 1900 in Bucharest, on 52 Calea Victoriei/Victory Avenue (near Lahovari House)⁵. He declared his profession as a photographic agent, a representative of a foreign photographic firm that produced photographic reproductions for people all over the country. In December 1902 his advertisements in the *Universul* newspaper detailed his offer: "The branch of the "*La Julietta din Brăila*" factory of American semi-enamel. Bring your photos to *Julietta*, 52 Calea Victoriei, (Casa Lahovari) corner at the illustrated postcard shop. Only 4 lei. The most suitable gift for birthdays, holidays, New Year, is the new invention to reproduce any photo even out of the group on American system semi-enamel. You can make brooches, medallions, tie pins, cufflinks, watch chain hangers, portraits with elegant frames and for monuments. Orders are placed promptly within 4-5 days. Invited by a postcard our agent comes to your home. We also execute photo reproductions in ink, watercolour and platinum, up to life size and at very cheap prices. Factory representative for Bucharest. M. Schorr."⁶

The work of these photographic agents was not appreciated by local photographers who faced a competition that was hard to fight, the arguments being mainly of a financial nature. The agents paid significantly lower customs duties for their products compared to the fees and expenses required to maintain a photographic studio. This was also one of the reasons why the Bucharest-based photographers set up a professional society in 1904, asking the Minister of Finance for tax protection measures: "For each photographic portrait enlarged abroad up to 1 m, of one or more persons in one place, a customs duty of 5 lei shall be levied; framers, tobacconists and booksellers trading in enlarged photographs in the country and itinerant agents shall be subject to payment of a license equivalent to that of a photographer; that all those who practise the art of photography and do private work for a fee in their own homes, or under the name of amateur photographers and retailers, be subject to a patent; that the patent for photographers be lower and that photographers be divided into several classes of patent holders."⁷ We do not yet know to what extent the photographers' demands were taken into account and enforced, but their struggle against various types of competition was one of the strongest motivations in the coagulation of professional photographers' associations in the first half of the 20th century.

It is difficult now to determine the weight of the two roles in which M. Schorr found himself, photographer and photographic agent, but business was going well enough for him to open a new photographic studio in Bucharest called *Julietta* on December 25, 1902⁸. (Fig. 2)

In this new studio, photographs were made in "platinotype, watercolours, oils and ink to life size" and semi-enamel reproductions. On the occasion of the opening three prizes were awarded during the first week, in photographic products, the most interesting one being the free photography for ladies and "beautiful children". In fact M. Schorr had transformed the Bucharest branch into the main studio, the one in Brăila becoming a branch. We do not know how the young Adolf Klingsberg came to work in M. Schorr's workshop in Brăila, but he became the owner's son-in-law and the one who would manage it with skill and success for almost half a decade together with his wife.

The workshop on Calea Victoriei 9 (opposite the Post Office Palace) "a modest pavilion of planks and glass"⁹ was built on a vacant lot between the Prager House and the Savings and Loan House. (Fig. 3)

³ In the context of Decree Law No. 842, for the transfer of Jewish urban property to the State's patrimony in March 1941.

⁴ National Central Historical Archives, (hereafter NCHA), Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no. 404/1941, f. 2.

⁵ *Adevărul*, year XXIX, no. 10640, 21 october 1916, p. 2.

⁶ *Universul*, year XX, no. 338, 9 december 1902, p. 6.

⁷ *Adevărul*, year XVII, no. 5230, 23 february 1904, p. 2.

⁸ *Universul*, year XX, no. 354, 25 december 1902, p. 6.

⁹ Fortunio, *Luna Bucureștilor. Bucureștii acum treizeci de ani/ Bucharest Month. Bucharest thirty years ago*, în *Adevărul*, year XLIX, no.15746, 18 mai 1935, p. 5.



Fig. 1. Verso photo of the workshop *La Adevărata Julietta* in Brăila, Collection Mihai and Anca Oroveanu.



Fig. 2. Verso photo of the *Julietta* studio in Calea Victoriei 9, Bucharest, Collection Mihai and Anca Oroveanu.



Fig. 3. Verso photo of the *Julietta* studio in Calea Victoriei 9, Bucharest, Collection Mihai and Anca Oroveanu.

In the advertisements in the daily press, the workshop presented its product offer¹⁰: 12 photos in Mignon format at the price of 4 lei, medallions, gold-plated brooches with their own “artistically” coloured photo in semi-enamel at the price of 3 lei each. In a separate, larger advertisement, taking advantage of the approaching celebration of the “Mărțișor”¹¹, it presented another ingenious product - American “mărțișoare” – an object with the customer’s photo reproduced in semi-enamel at the price of 3 lei each, the actual photography being free.

¹⁰ *Universul*, year XXI, no. 36, 7 february 1903, p. 4

¹¹ On the significance of the Romanian tradition celebrated of the beginning of spring, on the 1st of March, see <https://en.wikipedia.org/wiki/Mărțișor>

Mauriciu Schorr received orders at the postcard shop, at the address of the old head office, the branch of the workshop in Brăila, 52 Calea Victoriei. Another advertisement gives us clues to the staff working in the workshop: they were looking for a saleswoman who had previously worked in a photographic workshop. On the same ad page, I. Török, a much better-known competitor of the newly-established studio, announced its move to the new premises in Pasajul Vilacros and its price offer: 12 photographs in Mignon format for 6 lei.

In addition to the so-called “American măștișoare” – reproductions of photographs in the form of a medallion in semi-enamel, *Julietta’s* studio “conscientiously execute” photographs in platinum, “after any photograph or after nature in natural size (60 cm) and at a price of 15 lei each.”¹²

A few months later, in November 1903, another advertisement gives us clues to the owner of the workshop at Calea Victoria 9, Schorr’s daughter Julietta: “Photographic paintings, platinum, from 12 lei upwards are executed in Miss Julietta’s artistic establishment”¹³, as well as funeral photographs in burnt porcelain. Distinctly, in another ad, still further products were offered in American semi-enamel photographs for brooches, pins or “salon frames with luxurious frames”.

About M. Schorr’s subsequent activity we have an indication from a Bucharest incident, a traffic accident. A cyclist “passing by on his bicycle on Calea Victoriei ran over the photographer M. Schorr from this street at no. 144, injuring his head.”¹⁴

In 1916 we find him in an advertisement in the newspaper *Adeverul/ The Truth*, entitled “Generous deeds”, which shows the monetary donations made to the newspaper by Adolf and Julietta Klingsberg, together with the father-in-law, for the “Canteen of *Adeverul/ The Truth*”, the Red Cross and the “Family of Warriors”.¹⁵ These were not the only donations, the Klingsbergs made numerous donations over the years. In 1926 he was awarded the *The Sanitary Merit Cross/ Crucea Meritul Sanitar* as a result of his many donations to hospitals.¹⁶

The 23-year-old Adolf Klingsberg and 22-year-old Julia Moise (Mauriciu) Schorr Herșcovici¹⁷ – Julietta, the name she is known by and borrowed to the photographic studio – were married on 29 November 1903. The marriage announcement was also published in the press, in the newspaper *Universul*.¹⁸ In the marriage certificate from the civil registry both of them are declared to be photographers¹⁹. Iulia Moise (Mauriciu) Schorr (Herșcovici)²⁰ – Julietta was born in the Russian Empire, in the city of Sargorod (Sharhorod, now in Ukraine), on 3rd May 1881, the daughter of Hiter Zelicova and Moise Schorr (Herșcovici). The couple had a daughter, Alice, born in 1908, on December 8.²¹

The young couple, Adolf and Julietta Klingsberg will take over the management of the workshop and will focus on carefully cultivating relations in high society and with the Romanian Royal House. With professionalism and charm the young photographers attracted the attention of King Carol I and Queen Elisabeth.

Through advertising campaigns in the press, *Julietta’s* studio aimed to get the attention of potential clients and to claim its important place in the photographers’ guild despite being a newly established studio. Advertisements published several days in a row detailed the studio’s offer according to the season and various holidays (Christmas, New Year, Măștișor) or different categories of public (professional or by age and gender), prices as well as the attention received from the Royal House in the form of letters of appreciation and thanks.

In this early period, the prices charged were lower than those of other workshops²² that were also presenting their offers. In the 16th of February 1904 issue of the newspaper *Universul*²³, on the fourth page,

¹² *Universul*, year XXI, no. 54, 25 february 1903, p. 4.

¹³ *Universul*, year XXI, no. 311, 12 november 1903, p. 4.

¹⁴ *Universul*, year XXVII, no. 248, 10 septembrie 1909, p. 3.

¹⁵ *Adevărul*, year XXIX, no. 10640, 21 october 1916, p. 2.

¹⁶ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no. 856/1943–1944, 1946, p. 1v.

¹⁷ *Universul*, year XXI, no. 330, 1 december 1903, p. 3.

¹⁸ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no. 856/1943–1944, 1946, p. 8.

¹⁹ BMSNA, Collection of Civil Status Registers Bucharest. Married couples. Register 13/1903, p. 81v.

²⁰ *Universul*, year XXI, no. 330, 1 december 1903, p. 3.

²¹ BMSNA, Collection of Civil Status Registers Bucharest. Births. Register 22/1908, p. 322.

²² Whose prices we could identify in the press.

²³ *Universul*, year XXII, no. 45, 16 february 1904, p. 4.

the one with the advertisements, there are two advertisements of the *Julietta* studio and one of the photographer I. Török who frequently used this method of advertising. *Julietta's* first advertisement presented the medallions in semi-enamel as *mărțișoare*, for which photography was free of charge, and the photographs in "life size" with prices of 12, 14 and 18 lei. The announcement states that the workshop has a letter of thanks from Queen Elizabeth. The other advert targeted lawyers and magistrates who could have their photo taken in robes at a 25% discount off the usual price. It also announced the introduction of a new photographic format called "Julietta" which was displayed in Theatre Square. I. Török presented itself as a leading photographic studio that produced "life-size" platinotypes with passepartout at 14, 16 and 20 lei with "admirable success" and "Mignon" format photographs at six lei a dozen. He even adopted the *Julietta* technique in semi-enamel for brooches and medallions at three lei each.

Right from the beginning, the young photographers were present and recorded the most important events in public life. At the parade of 10th of May 1904, the *Julietta* studio photographed the royal family tribune and the other tribunes and the photographs were exhibited in the windows of the two branches.²⁴ The photographs were then collected in an album presented to King Charles I. A few months later, in November 1904, he sent the studio a letter of thanks for the "splendid album", moment that was announced in the press, in the newspaper *Adeverul*.²⁵

On 30 May 1904, a new branch was inaugurated, located in an advantageous position on Calea Victoriei 78, (Fig. 4) opposite the Pasajul Român and not far from the Royal Palace²⁶ equipped with "a new and grandiose installation". At the inauguration, a surprise gift of "a life-size painting" was offered to the first customer who ordered a dozen photographs. In the 1st of June 1904 issue of the newspaper *Universul*²⁷ an advertisement details the new branch. Under the title "Beautiful summer days invite you to the photographer" the new premises are described: "Having opened a photographic studio on Calea Victoriei 78, opposite the Pasajul Român, we have equipped it with all modern comforts, so that it can rightly be considered as a **first-rate studio**, worthy of being preferred by the distinguished *high-life* and honoured Public. This new facility will have: **A studio**, in which 100 people can be photographed. - **A luxurious reception hall**. - **A dressing room**. - **An office**. - **A special establishment** for reproductions in life-size, platinotype and semi-enamel; then new, most advanced cameras, fully meeting the new requirements of the photographic art. Thus arranged, my studio deserves to be recommended to all for both the fineness and accuracy of the work and the moderateness of the prices, and I invite the Honorable public to visit it and honor me with the orders".

Close to this announcement was the announcement of the competition, the photographer I. Török. He presented a price list, higher than *Julietta's*, for the Mignon, Carte de Visite, Cabinet, Macquart and large format specialities in platinotype and the presentation of the studio: "1st rank studio having salons with models exhibition, dressing room plus a large photographic salon for up to 50 people". From these announcements it is evident the efforts of the Klingsberg-run atelier to become the most important in Bucharest and how much investment was made to this purpose.

According to his own confession²⁸, in a petition from 21st of November 1905 to the Minister of the Interior, on the eve of the General Exhibition, he undertook to execute, and did executed, at his own expense, "without any pecuniary claim, solely and only to give my offering as a token of gratitude to this dear country", an album containing photographs of the Royal Family, the Princely Family, the King's House, the Council of Ministers, the House and Senate, the Courts and Tribunals.

In 1906 he participated with great success at the Romanian General Exhibition organized in Bucharest, in the newly created Carol Park, where he was awarded the Diploma of Honor with the Gold Medal. Several years of to that on the back of his photographs this distinction was presented as a form of recommendation of the workshop's prestige. (Fig. 5)

Julietta's presence around the members of the Royal House of Romania, photographing their actions in various circumstances is documented by reproductions of its photographs in the press. On 30 November 1906, on the occasion of Queen Elisabeth's visit to the Brâncovenesc Hospital, *Julietta* immortalized her together with the lady-in-waiting Olga Bengescu, Countess Larich, Dimitrie Știrbey, the first ephor of the

²⁴ *Universul*, year XXII, no. 136, 20 mai 1904, p. 3.

²⁵ *Adeverul*, year XVII, no. 5495, 21 november 1904, p. 3.

²⁶ *Universul*, year XXII, no. 147, 31 mai 1904, p. 4.

²⁷ *Universul*, year XXII, no. 148, 1 june 1904, p. 4.

²⁸ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no.856/1943-1944, 1946, p. 1v.

Brâncovenesc Hospitals, etc. The group photo was published in the newspaper *Universul* on the front page of the issue of 12 December 1906.²⁹

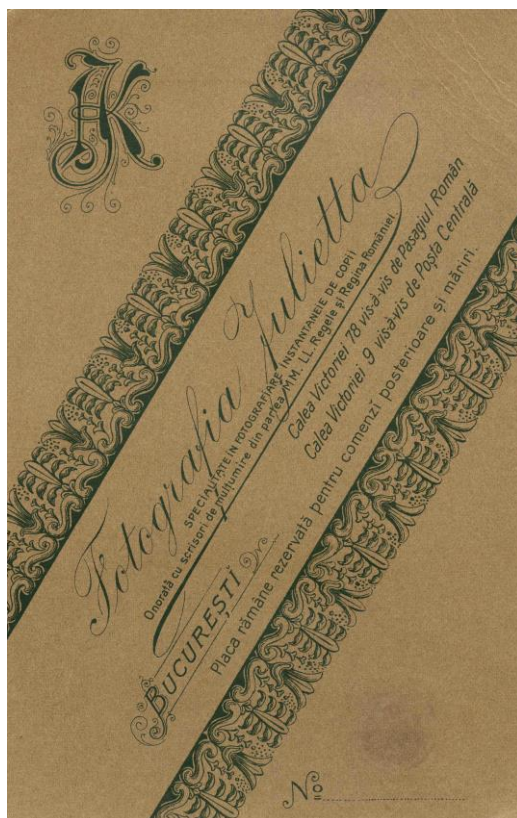


Fig. 4. Verso photo of the *Julietta* studio in Calea Victoriei 78, Bucharest, Collection Mihai and Anca Oroveanu.



Fig. 5. Verso photo of the *Julietta* studio in Calea Victoriei 78, Bucharest, Collection Mihai and Anca Oroveanu.

²⁹ *Universul*, year XXIV, no. 341, 12 december 1906, p. 1.

In the explanation of the image, the author says: “Mrs. *Julietta*’s photographic studio”. On the occasion of the Christmas tree celebration at the Elena Doamna Asylum, Crown Princess Maria and her daughters, Princess Elisabeth and Princess Maria, were photographed with the pupils near the Christmas tree by *Julietta* “using the magnesium camera during the night”. The photo of the imposing tree decorated for the feast was published in the newspaper *Universul* on 24th of December 1906³⁰.

On 6th of January 1907 *Julietta*’s studio took a group photograph of Crown Prince Ferdinand and Prince Carol at the pavilion of the Epiphany celebration in Bucharest.³¹

In April 1909 on the occasion of the visit of the German Crown prince Frederic Wilhelm to Bucharest Adolf Klingsberg accompanied the Royal Family and his guest on the official programme of visits. Some of the photographs and snapshots taken on this occasion were published in the *Anuarul Presei Române și al Lumei Politice* from 1910³². The German Crown Prince was received with great pomp in Bucharest, and his programme included a visit to the Exhibition Park in Carol Park on the first day and Klingsberg captured this moment. On the third day, the Prince, accompanied by Queen Elisabeth, visited the Institute for the Blind at Vatra Luminoasă. The whole visit was also photographed by another Bucharest studio *Fotoglob*, which later produced an impressive album of photographs from the visit.³³ In the pictures of this album I identified Adolf Klingsberg while he photographed the visit of the honorable guests. (Fig. 6)



Fig. 6. Fotoglob, Bucharest. Adolf Klingsberg during the visit of Crown Prince of Germany Frederic Wilhelm and Queen Elisabeth of Romania at the Institute for the Blind at Vatra Luminoasă, april 1909. National Library of Romania, Special Collections Department, Photo Cabinet.

Several months later, the *Julietta* studio received the title of Photographer of the Romanian Royal Court, by patent no. 682 of 20th of July 1909³⁴. Later, it he also received the title of Photographer to the House of Archduke Franz Ferdinand, and in the interwar period of received the title of official photographer to the Hellenic and Serbo-Croatian Royal Houses after the marriage of Princess Elisabeth of Romania he King George of Greece in 1921 and of Princess Maria to King Alexander of Yugoslavia in 1922.

In the studio’s window shop were exhibited the portraits of the personalities of the time and of Romania’s sovereigns. On 9 February 1910 the newspaper *Adeverul* announced that the last portraits of King Carol I were exhibited in the studio’s window, praising the photographer’s mastery.³⁵

In *Revista Automobilă/ Automobile Magazine*, on the occasion of the Grand Prix of the Romanian Automobile Club in the summer of 1910³⁶, *Julietta* published photographs of the princely grandstands, with the camera’s lens on Prince Ferdinand and Princess Maria, Prince Carol and the other race organizers, members of the high society of Bucharest. A collage of five photographs captures the lively atmosphere of a sunny day of motor racing, a sporting and social event.

³⁰ *Universul*, year XXIV, no. 353, 24 december 1906, p. 1.

³¹ *Universul*, year XXV, no. 10, 12 january 1907, p. 1.

³² *Anuarul Presei Române și al Lumei Politice*, an IV, București, 1910, p. 44, 46, 47.

³³ This album with the shelf mark PHOTO 79096 is in the Cabinet of Photographs, Special Collections Service of the National Library of Romania.

³⁴ NCHA, Royal House Fund. Officials, file no.35/1893, p. 76v.

³⁵ *Adeverul*, year XXIII, no.7336, 9 february 1910, p. 3.

³⁶ *Revista Automobilă*, year V, no. 55, iulie 1910, p. 111.

In the 1911 *Ilustrațiunea Română*/Romanian Illustration magazine, on the front page of the June issue³⁷ and the July-August³⁸ double issue, two photographs of Peleş Castle are published, an interior and a general view of the new outdoor terrace. Throughout 1911, *Julietta* had a sustained collaboration with the *Ilustrațiunea Română*, providing images not only of public and high society events, but also photo-reportages of other events, such as the visit of Japanese general Nogi în Bucharest³⁹. With this occasion Klingsberg offered the general of a collection of photographs with images from Romania. *Julietta* accompanied King Carol I and the Romanian army troops during the royal military manoeuvres of September 1911 and in the October issue of the illustrated magazine was published a photo-reportage with 13 photographs.

Right on the cover of the magazine⁴⁰, King Carol I, Prince Ferdinand and the Minister of War, Nicolae Filipescu, appear in a lively discussion on the manoeuvre field. The photographer was not only close to the army commanders on this occasion but also followed the actual manoeuvres on the battlefield: to capture the effort and concentration of the infantrymen he went into the trenches and, like a war photographer, used his camera at ground level.

On the occasion of the solemn opening of the 1911–1912 parliamentary session on 15 November 1911, *Julietta*⁴¹ stood in the press gallery from where photographed the Sovereign Carol I as he read his Message, then pointed the camera at the stands full of parliamentarians and high society ladies, who “came in such large numbers that they invaded the other galleries, particularly those of the press”.

Adolf Klingsberg, went even into a prison, the Doftana prison and into the salt pits where the convicts were serving time, some of the photographs he took there being published in the *Ilustrațiunea Română*/Romanian Illustration in February 1912.⁴²

On 10th of May 1912, the inauguration of the new premises in Calea Victoriei no. 44⁴³ took place, in a central, privileged position, in front of Sărindar square where the Military Circle will soon to be built, next to the Capșa restaurant. This has been *Julietta*’s headquarters for more than three decades. On this occasion in the press was announced the introduction of “natural colour photography, the only studio in the whole country to photograph in this genre”. In a similar advertisement in the newspaper *Adeverul* he makes an important point about colour photography by the Lumière brothers’ process, autochrome.⁴⁴

In the *Ilustrațiunea Română*/Romanian Illustration of May 1912⁴⁵, an article of an advertising nature gives important clues about the new premises: “The well-known and appreciated *Julietta* establishment has moved its domicile to Calea Victoriei, No. 44. This has wonderfully enabled the director-owner of the establishment, Mr. Klingsberg, to install in the vast rooms of the new premises, salons, workshops, laboratories and all the necessities of a great establishment such as *Julietta*, with a perfect luxury and elegance. Visiting the new installations a few days ago, we were truly surprised by the

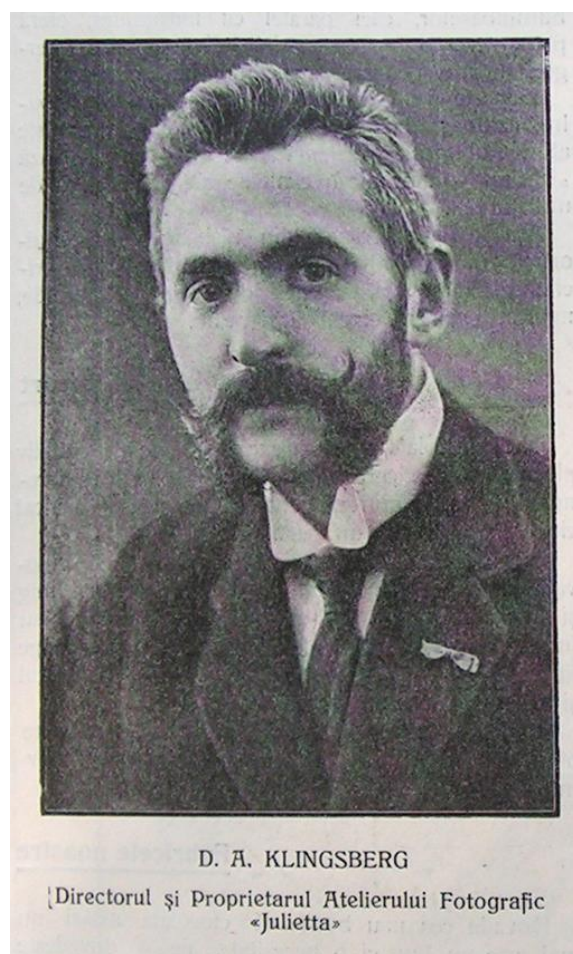


Fig. 7. Adolf Klingsberg.

³⁷ *Ilustrațiunea Română*, year I, no. 2, 1 June 1911, p. 1 front cover.

³⁸ *Ilustrațiunea Română*, year I, no. 3, July-August 1911, p. 1 front cover.

³⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁰ *Ilustrațiunea Română*, year I, no. 10, October 1911, coperta, p. 75–80.

⁴¹ *Ilustrațiunea Română*, year I, no. 11, November 1911, p. 95.

⁴² *Idem*, year II, no. 2, February 1912, p. 27–29.

⁴³ *Universul*, year XXX, no. 127, 11 May 1912, p. 4.

⁴⁴ *Adeverul*, year XXV, no. 8139, 11 May 1912, p. 3.

⁴⁵ *Ilustrațiunea Română*, year II, no. 5, May 1912, p. 6.

extraordinary material sacrifices that the Direction makes, just to reach the artistic perfection that modern photographic art has reached. In fact, *Julietta* gave us from the *Ilustrațiunea Română*/Romanian Illustration the opportunity to appreciate, since the founding of the magazine, the value of the elements at the disposal of this photographic institute, and we are not surprised today when we see the subtle, purely artistic side prevailing in all *Julietta's* executions. [...] We warmly recommend our readers to visit the new facilities of this establishment, modern in every sense of the word.”

The article is illustrated with a portrait of Adolf Klingsberg, a young man in his thirties with elegant attire and a figure suggesting an artistic temperament. (Fig. 7)

In 1913 he wanted to photograph Romania's participation in the Second Balkan War and requested permission from the General Staff to cross the Danube into Bulgaria with the Romanian troops⁴⁶. He received this permission and his photographic testimonies were published in the press of the time. Two photographs of Klingsberg from this campaign were published in the *Gazeta Ilustrată*/Illustrated Gazette of 10 August 1913.⁴⁷

During these years *Julietta* has consolidated the prestige that already enjoyed. Two years later, in the same *Ilustrațiunea Română*⁴⁸/Romanian Illustration, a short laudatory note was published about the work of Adolf Klingsberg and the studio he ran: “We reproduce in this issue several photographs taken by the well-known *Julietta* Photographer of the Royal Court. As it can be seen, even from our photographs, the owner of these great workshops, Mr. Klingsberg puts all the artistic resources at his disposal to execute truly artistic works. He is also recognised for this by our Royal and Princely Courts who invite him to take photographs whenever they have the opportunity. In the last time he was invited to photograph HRH Prince George of Greece”.

The appreciation of the Romanian Sovereigns also manifested in the form of orders conferred on him right from the beginning of his career. In 1911, he was awarded the Cross “Serviciul Credincios”/Faithful Service, 1st class, in 1913 he was awarded the Order “Coroana României”/Romanian Crown, in the rank of knight, in 1914 King Ferdinand awarded him the medal „Meritul comercial și industrial”/Commercial and Industrial Merit, 1st class, by patent 971 of 13 December 1914 and in 1922 he was appointed member of the Order “Coroana României” in the rank of officer.⁴⁹

In June 1914, on the occasion of the visit of Tsar Nicholas II and the Imperial Family to Constanța, Klingsberg was able to photograph the meeting between the two sovereigns from a short distance. *Gazeta Ilustrată*⁵⁰/The Illustrated Gazette publishes three photographs of the imperial family disembarking from the yacht “Standard” and the welcome by King Charles I and Queen Elisabeth. The 10th May celebrations of 1915 were also illustrated in the *Ilustrațiunea Română*⁵¹/Romanian Illustration - snapshots of the politicians present and of the Sovereigns on horseback receiving the parade in front of the Sturdza Palace, Queen Maria parading in front of the 5th Regiment of Roșiori, whose commander she was.

Adolf Klingsberg wished to become a Romanian citizen and took the necessary steps, his case being debated in the Romanian Senate on 3 and 4 March 1916⁵². Romania's entry into the war in the summer of 1916 prevented the completion of the voting procedure in the Chamber of Deputies.

After the outbreak of the Great War, although he had completed his military service in Austro-Hungary, he volunteered to join the Bucharest Gendarmerie Battalion⁵³. In 1916, after the occupation of the country and Bucharest by the armies of the Triple Alliance, Adolf Klingsberg remained in Bucharest and continued his work as a studio photographer and occasionally published in the illustrated press under the name of Foto Klingsberg or *Julietta*.

On the front page of the first issue of the illustrated magazine *Rumänien in Wort und Bild*⁵⁴ published in Bucharest by the German occupation authorities, is published a portrait of Field Marshal August von Mackensen, the military governor of the occupied Romania, in a hussar military uniform. On the cover of issue 15 of 1 September 1917 a photograph is published of Marshal August von Mackensen with several senior German officers in front of the terrace of the Peleş Palace in Sinaia.

⁴⁶ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no.856/1943–1944, 1946, page 1 verso.

⁴⁷ *Gazeta Ilustrată*, year 2, no. 35, 10 august 1913, p. 6.

⁴⁸ *Ilustrațiunea Română*, year IV, no. 1, january 1914, p. 16.

⁴⁹ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no. 404/1941, f. 2.

⁵⁰ *Gazeta Ilustrată*, year 3, no. 26, 7 june 1914, p. 3.

⁵¹ *Ilustrațiunea Română*, year V, no. 5, p. 68.

⁵² *Dezbaterile Constituyentei. Senatul*, Ordinary session (extended) 1915–1916, 5 march 1916, No. 32, Thursday meeting of 3 march 1916, p. 306 and *Dezbaterile Constituyentei. Senatul*, Ordinary session (extended) 1915–1916, 6 march 1916, No. 32, Meeting of 4 march 1916, p. 307.

⁵³ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no. 404/1941, p. 2.

⁵⁴ *Rumänien in Wort und Bild*, year 1, no. 1, 12 mai 1917, p. 1.

In another illustrated magazine published in Bucharest during the occupation, *Săptămâna Ilustrată*⁵⁵/ Illustrated Week, in March 1918, on the occasion of the peace negotiations, the front page features a portrait of Count Czernin, the Austro-Hungarian Foreign Minister, executed in *Julietta*'s studio. In the next number⁵⁶, also on the front page, there is a portrait of the Romanian politician Alexandru Marghiloman, who has just accepted the post of Prime Minister. On page 6 of the same issue, a portrait of His Excellency Dr von Kühlman, Foreign Minister of Germany, reading the the german newspaper *Bukarester Tagblatt*, edited in Bucharest during occupation, at his desk.

In the issue of 19th of May 1918⁵⁷, on the occasion of the signing of the Bucharest Peace, two snapshots of the arrival of Romanian officials at the Cotroceni Palace on 7th May 1918 for the signing ceremony of the peace treaty are published on page 2. The two photographs attributed to the *Julietta* studio show Generals Coandă, Mircescu and Lupescu, and the other – Al. Marghiloman and C.C. Arion.

Photographs published in the daily and illustrated press up to 1916 highlight the special role that Adolf Klingsberg played as Royal Court photographer for the Royal House of Romania, photographically documenting much of the public activity in which it was involved. The value of the Royal House photographic archive created by Klingsberg over more than four decades, which was destroyed in the 1944 bombing, is inestimable. Through these photographs we have a witness of richness that has been lost forever.

At the end of the war and after the return of the Royal Family to Bucharest, the *Julietta* workshop and its owners maintained their privileged position in the relationship with the Romanian sovereigns throughout the interwar period.

After 1918 the Royal House of Romania also worked with other photographers from all the provinces of Romania who were given the title of Royal Court Photographer and entrusted with the honour of executing official portraits. (Fig. 8)

In 1920, A. Klingsberg was awarded the „Crucea comemorativă a Războiului 1916–1918 fără barete”/”The Commemorative Cross of the War 1916–1918 without bars”, with patent No. 2602 of 9th of April 1920. In 1924, he received two international recognitions of his artistic and professional merits. The King of Belgium awarded him the Order “Les palmes en or de l’Ordre de la Couronne” and the President of the French Republic awarded him the Medal of Honour.⁵⁸

He accompanied the Romanian royal family on official visits abroad and received a diplomatic passport⁵⁹. On the occasion of Princess Maria's marriage in Belgrade to King Alexander I of Yugoslavia on 8th June 1922, Klingsberg was in the official suite and took the wedding photographs.

An important moment in the development of royal photographic iconography was marked on the occasion of the Coronation of Alba Iulia on 15 October 1922 and the celebrations dedicated to this event in Alba Iulia, Bucharest and throughout the country. The organisation of the Coronation and the celebrations was entrusted to a commission, which included members of the cultural elite of the time, whose task was to create a complex iconographic discourse reflecting the new historical reality of a united Romania.

Photography played an important role in the economy of these events and the Commission wanted to regulate the production of official photographs of the Sovereigns and the coronation ceremony by entrusting this work to selected workshops⁶⁰. Following a public bid organised by the Commission for the organisation of the coronation of the Sovereigns on 30 June 1922⁶¹ for the photography of the coronation ceremonies, the winning was declared the “Cartea Românească” publishing house for the photographic workshops in Bucharest: *Fotoglob*, *Foto Royal*, *Foto Mandy* and *Foto Tehnica*.

However, the final choice for the official photographs of the Sovereigns with their crowns and coronation robes went to Queen Maria who entrusted this honour to photographers Ida Guggenberger and Iolan Mairovits from Sibiu.

Adolf Klingsberg for his studio *Julietta* photographed in Alba Iulia and Bucharest and visually documented every stage of these complex ceremonies: from the descend of the sovereigns from the royal train on 15th October at the train station in Alba Iulia to the celebrations in the Carol Park in Bucharest at the

⁵⁵ *Săptămâna Ilustrată*, year II, no. 32, 18 martie 1918, p. 1.

⁵⁶ Idem, year II, no. 33, 25 martie 1918, p. 1.

⁵⁷ Idem, year II, no. 36, 19 mai 1918, p. 2.

⁵⁸ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no.856/1943–1944, 1946, p. 1.

⁵⁹ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no.404/1941, p. 2.

⁶⁰ Adriana Dumitran, *op. cit.* The latest archival research has brought new data on the activity of the *Julietta* studio than those mentioned in this article.

⁶¹ *Monitorul Oficial*, no. 46, 3 june 1922, p. 2406.

Arenele Romane on 17th October 1922. *Julietta* collaborated with the “Principele Carol”/“Prince Charles” Cultural Foundation on this project and the postcards and photographs went on sale from 17 October 1922.⁶²

This was one of the most coherent photographic projects of that time, accessible to a wide audience through the format chosen for distribution – the illustrated postcard. *Julietta* produced over 100 numbered Coronation picture postcards, albeit not in chronological order of events. These pictures were circulated in the press and published in albums. Invited to the Cotroceni Palace on 18 October 1922 *Julietta*, Adolf Klingsberg photographed his own version of the portrait of Queen Maria with her cloak and crown.⁶³

In the most important newspapers of the time in Bucharest, *Dimineața*, *Adevărul*, *Universul*, etc. on the days of the coronation celebrations in Alba Iulia were published photographs of the *Julietta* workshop.

The relationship between the photographer and his model, especially when she was Queen Maria, is one that is hard to guess just by looking at the photographs. In the autumn of 1922, from the Queen’s perspective, interacting with photographer Adolf Klingsberg, “*Julietta*” as she was calling him, was tiring and annoying: “I consumed my freedom writing letters and being photographed by the insistent and persecuting /photographer/ *Julietta*, on the terraces, now an China aster paradise, of all colours, making, at the end, a cut of the most wonderful, for my vases”⁶⁴ she noted on 15 September 1922.

In the context of the Coronation celebrations in October 1922 for the Sovereigns it was a busy time when they had to make room in their schedule for photo shoots with the assigned photographers. These photo shoots in royal costume and regalia were tiring but necessary for the need to represent the Royal House. Klingsberg photographed Queen Maria, dressed in various folk costumes, on 5 October 1922 for a series of illustrated postcards for the National League of Romanian Women, which was to market them for fundraising.

Queen Maria only confessed about this photo session in her diary: “A hard, scattered, tiring day, when everyone seems to want something from you, at all hours of the day, no matter what you do, or think, or feel. [...] Later, I had to dress up in different folk costumes to be photographed, because a certain company wants to sell, for their profit, photos of me wearing costumes from different parts of the country. It was an exasperating chore, as I deeply detest being photographed and I am one of the camera’s biggest victims, as I am always being asked to be photographed for one reason or another. Plus, I’m really over the age of photography. I’m still a pretty woman, I admit, but unless I’m in a good mood, my face isn’t young enough to be photographed, and how can anyone be in a good mood if for two hours some obnoxious Jew keeps, with affected smiles and tricks, asking you to look charming.”⁶⁵ Two days later the photographic ordeal would be repeated for the Queen: “I was taken, one by one, by each member of my household and by Mrs. Toma Ionescu, in the “*Julietta*” affair, to take photographs for her special French newspaper, she writes. In fact, all the photographers in the world seem to swarm around me, like greedy wasps, as if I were a prey, their due, from which to enrich themselves. I defend myself as best I can, but at the same time I am caught in their net. In the afternoon I put on my coronation robes and let the women of Sibiu take my picture. It was an exasperating chore, but the only consolation was that my toilette is remarkable. I wear splendidly the huge gold crown, encrusted with precious stones, and the overwhelming mantle.”⁶⁶

The most important photographic studios, especially those with the title of Royal Court Photographer, were fiercely vying for favour with the image of Queen Maria and the other members of the Romanian Royal House, and this was no secret to anyone, as the Queen reported in her diary on 19 October 1922 when she was at the Cotroceni: “A morning sacrificed for photographers, because we want to have memories of the three queens together, as we were on Coronation Day. So the Queen Mother and her little queens had their photographs taken together, with success I hope, since this time, so that each had something to sell, we used the man from “*Mandy*”⁶⁷ and in the end I let “*Julietta*”⁶⁸ take some photographs of me because he was dying of jealousy that I had given this honour to the Transylvanian [n.n. the Guggenberger Mairovits studio in Sibiu] and not to them.”⁶⁹

⁶² *Dimineața*, year XIX, no. 5730, 16 october 1922, p. 7.

⁶³ *Dimineața*, year XIX, no. 5736, 22 october 1922, p. 2.

⁶⁴ *Maria, Queen of Romania, Daily Notes (1 january – 31 december 1922)*, vol. IV, translation by Sanda-Ileana Racoviceanu. Editor, introduction and notes by Vasile Arimia. Bucharest, 2005, p. 279.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 305.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 307.

⁶⁷ The photographer Étienne Loniay, the successor of the Franz Mándy studio, who still operated under the name Mándy.

⁶⁸ *Dimineața*, year XIX, no. 5736, 22 october 1922, p. 2 și *Universul*, year XL, no. 241, 23 october 1922, p. 2.

⁶⁹ *Maria, Queen of Romania, op. cit.*, p. 323.



Fig. 8. Iosif Berman. Julietta's workshop window on Calea Victoriei 44, [193-], National Library of Romania, Special Collections Department, Photo Cabinet.

During this period Adolf Klingsberg was invited to make portraits at Sinaia, Peleş Castle, Pelişor and in Bucharest at the Royal Palace or Cotroceni Palace at the request of Queen Maria and other members of the royal family. On 6th October 1922 Queen Elizabeth of Greece called him to Pelişor Castle in Sinaia to photograph her and two days later the newspaper *Dimineața* /The Morning announced it in bold letters in a short advertisement.⁷⁰

The next day in the same newspaper *Julietta* announced that it had for sale "the latest photographs of the Royal Family, in photographs of various sizes".⁷¹ King Ferdinand periodically invited various workshops for photographic portraits, *Julietta*, of course, being among the favourites.⁷²

His workshop was frequently visited by the august models, as was the case on 21 October 1922 when Prince Carol visited it taking an interest in "the progress of this great institute."⁷³

In the last days of 1922 Klingsberg was at Foișor Castle in Sinaia where he had the honour of photographing Crown Prince Carol and his son Prince Mihai, the future king.⁷⁴

Adolf Klingsberg was called by Queen Maria when she travelled in the country, on the royal domains, at Scroviștea for example, or by the sea and after the construction of Balchik, in the wonderful gardens designed by the Queen there.

In his capacity as Royal Court Photographer, he donated photographs and albums representing significant contemporary historical moments, monuments of art and nature in the country, which he immortalised over time, to various institutions. In 1926, one such donation went to the United States of

⁷⁰ *Dimineața*, year XIX, no. 5722, 8 october 1922, p. 2.

⁷¹ *Dimineața*, year XIX, no. 5723, 9 october 1922, p. 2.

⁷² *Cuvântul*, year III, no. 447, 3 may 1926, p. 3.

⁷³ *Dimineața*, year XIX, no. 5736, 22 october 1922, p. 2.

⁷⁴ *Universul*, year XL, no. 299, 31 december 1922, p. 2.

America for a library set up by Romanian students there; in 1928, the Military Museum in Bucharest was another recipient and in 1929 a collection of photographs went to the Romanian School in Paris. In 1929, Klingsberg donated 15 portraits of King Mihai I to the Romanian Academy.⁷⁵

The first official portrait of King Mihai I in 1927 was made at *Julietta*. In 1926, he was awarded a prize by the General Directorate of Posts in the stamp competition. After 1940, the photo of King Mihai I, also taken by Klingsberg, was on the postage stamps that circulated at the time.⁷⁶

In over four decades of activity, *Julietta's* workshop has built and maintained its reputation as the most important and fashionable workshop in Bucharest. For the Romanian political class and members of the state apparatus, senior civil servants, officers, lawyers and members of high society, a portrait at *Julietta* was a true official portrait. Displaying the portrait in the studio on Calea Victoriei was an enviable social recognition. *Julietta* took all types of portraits from those on identity cards to wedding photographs in all the formats that have circulated over the years. (Fig. 9)



Fig. 9. Iosif Berman. Julietta's workshop window on Calea Victoriei 44 during a passive defense drill, [1939], National Library of Romania, Special Collections Department, Photo Cabinet.

The success of the workshop also depended on the quality of the decor used, the painted backdrop, elegant furniture, props, children's toys, hairdressing salon, the owners being careful to follow trends in interior design. In the fashionable ball season at the beginning of the year, the studio also offered a hairdresser from abroad for ladies who wanted to look impeccable in their photos⁷⁷.

The heated workshop in winter was one of the attractions in the advertisements, ensuring the comfort of customers while they were having their photo taken. In the absence of an archive, small advertisements give us an idea of the organisation and management of a large photographic studio such as this. The staff used covered all functions in a photo studio: cleaners, apprentices, retouchers, for negatives and positives, lab assistants, artistic assistants, cashiers, young receptionists who had to know several languages and write beautifully.

During the interwar period Adolf Klingsberg was actively involved in the organization of professional associations of photographers and, enjoying the esteem of fellow photographers, was elected president of the Photographers' Union of Romania, founded in 1932. He held this position for almost a year and a half⁷⁸, resigning at the beginning of 1934 amid disputes over the protection of the status of professional photographer in Romania.

⁷⁵ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no. 856/1943–1944, 1946, p. 1v.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁷⁷ *Universul*, year XXIII, no. 28, 30 January 1905, p. 4.

⁷⁸ *Monitorul Oficial*, no. 204, 6 September 1933, p. 6874.

Between May 9 and June 9 1935⁷⁹, the Photographers' Union of Romania organized the Exhibition of Professional Photographers in which Klingsberg was invited to participate. (Fig. 10) The jury that evaluated the exhibited works, which included the writer Victor Ion Popa, the sculptor Mac Constantinescu, the painters Jean Nănescu and George Catargi and photographer Étienne Lonyai, president of the Photographers' Union, awarded him a diploma *hors concours* for all his portrait and documentary work.⁸⁰



Fig. 10. View of the Exhibition of Professional Photographers organized in 1935.

Adolf Klingsberg's work as a photographer was closely linked to the representation of the Royal House of Romania and the Romanian elite in all fields. Only one other photographer has had such a career path, and the similarity between the fates of the two took a tragic turn, as their cultural heritage was violently destroyed in 1944 by the bombing of the Capital. Carol Szathmári's house on Enei Street, with its archive of negatives and photographs, met this fate.

The *Julietta* workshop was destroyed along with the building in which it was located following the Allied bombing of Bucharest on 15 April 1944. The photographic studio, with all its installations and archive of glass negatives and photographs, had been destroyed. The memorandum of 1 June 1944 to Marshal Ion Antonescu shows the Klingsbergs' plight after a lifetime of work. Their house at 66 General Lahovary Street, which had been badly damaged by the 1940 earthquake, had been confiscated, they had been evicted from their rented accommodation and their photographic studio, with all its equipment and archive of negatives and photographs, had been destroyed: "I see my work of more than four decades lying on the ground, the historic archive of the Royal Court destroyed, all my possessions with all the installations destroyed, my health now deeply shaken by

⁷⁹ *List of participants in the Exhibition*, in: "Revista Fotografică Română", no. 5, april 1935, p. 104.

⁸⁰ *Revista Fotografică Română*, no. 6, may 1935, p. 140.

the attempt I made during the bombing and immediately afterwards – at the risk of my life - to save at least some of the clichés that fixed the historical moments of the Country. Unfortunately I could not save anything”⁸¹.

Rising, literally, from its own ashes, *Julietta* reopened in its old premises in Calea Victoriei 34, in December 1944⁸², as announced in the press at the time.

The establishment of the communist regime came with inconveniences and hassles for the old photographer. In the daily newspaper *Argus*, on 9 February 1948, under the heading “Judiciary”, his name appears among the offenders of the sabotage law because he “did not submit the list of invoices received in December 1947, as required by law”.⁸³

In a context we don’t know yet, in December 1948, in the information section of the newspaper *Universul*, we learn from the Professional Association of Photographers that on 15 December 1948 Klingsberg gave a lecture entitled “Photography as a cultural factor” accompanied by colour images.⁸⁴

In July 1949 *Julietta* studio appeared on the list of photographic studios authorized by the General Directorate of the Militia of the Ministry of Internal Affairs to take photographs for identity cards. *Julietta* with the owner A. Klingsberg was also listed as being based in Calea Victoriei 34⁸⁵.

In September 1949 the name of the workshop appeared in an article in the newspaper *Scântea* complaining about the poor quality of the bulletin photographs taken by certain workshops.⁸⁶ In 1950 Klingsberg’s name appears among the offenders “who have been prosecuted for having accommodated people in their homes without informing the militia”⁸⁷.

In this context the Klingsbergs emigrated to Israel and died there: Adolf in 1978⁸⁸ and his wife at a date as yet unknown. (Fig. 11 and Fig. 12)

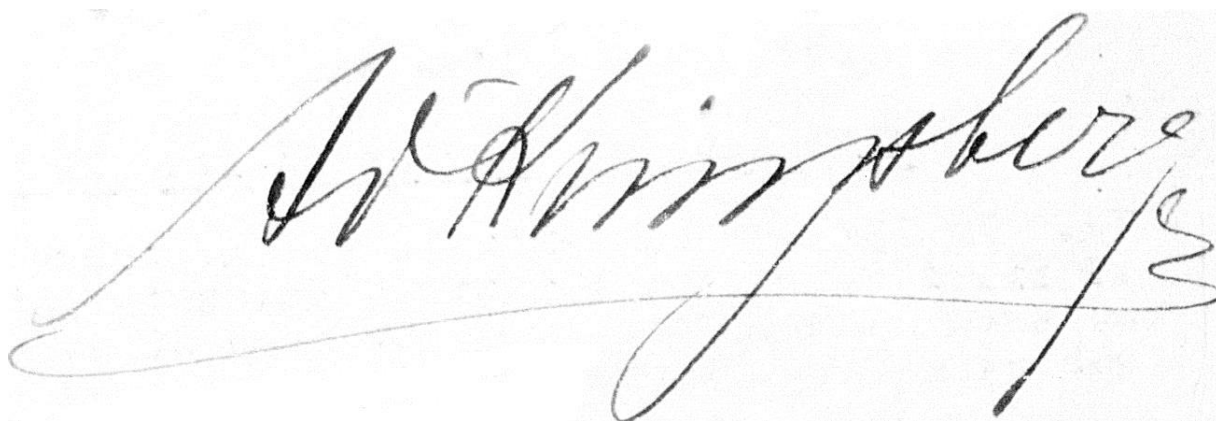


Fig. 11. Signature of Adolf Klingsberg.

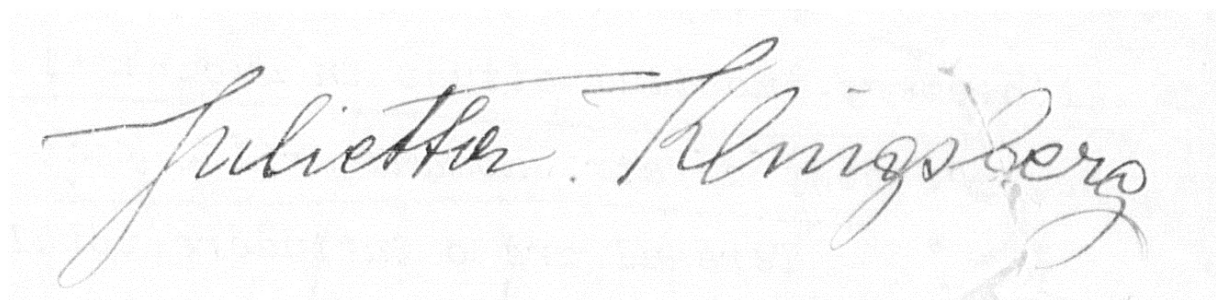


Fig. 12. Signature of Julietta Klingsberg.

⁸¹ NCHA, Council of Ministers Presidency Fund. Cabinet, file no.856/1943–1944, 1946, p. 6.

⁸² *Universul*, year 61, no. 347, 30 december 1944, p. 4.

⁸³ *Argus*, year XXXVIII, no. 10360, 9 february 1948, p. 3.

⁸⁴ *Universul*, year LXV, no. 292, 15 december 1948, p. 3.

⁸⁵ *România Liberă*, year VII, no. 1515, 29 july 1949, p. 4.

⁸⁶ *Scântea*, year XVIII, no. 1524, 9 september 1949, p. 3.

⁸⁷ *Viața Capitalei*, year II, no. 237, 12 february 1950, p. 3.

⁸⁸ According to the information provided by the Romanian Directorate for Personal Records and Database Administration.

A testimony of how *Julietta* studio was perceived by the public I found in the memoirs left by Yvonne Blondel, daughter of the French Minister in Bucharest between 1907-1916, who worked as a nurse on the Romanian front in the First World War. Here is what she said: “Also through this correspondence, I receive a packet of rather nice photos of my mug as a nurse. When I passed through Bucharest, my mother insisted on having a picture of her daughter’s face surrounded by the veil of charity. Naturally, the person commissioned to take it had been the eternal “Old man Julietta”. Here is a photographer who, because he has seen so many generations of famous Romanians pass before his lens and because he has eternalised on paper the smallest features of the royal family, will himself remain a figure. Finding out that I had just been decorated, he took an enlarged photograph of me in profile and displayed it in his window, with a wide ribbon in the colours of the St George’s cross.”⁸⁹.

As Photographer to the Royal Court, the *Julietta* studio had a privileged position in the representation of this institution in the press and in the other means of communication and visual propaganda of the time. It had a real monopoly of photographic images representing the Royal House of Romania, the Sovereigns and other members of the Royal Family and the royal residences in Sinaia, Bucharest and in the country.

In this capacity, he accompanied the Royal Family to official events, state events, 10th of May celebrations, military manoeuvres, and travels at home and abroad. The official portraits of the members of the Royal Family on the covers of illustrated magazines were the prerogative of this workshop.

The name *Julietta* was synonymous with elegance and good taste and was one of the most sought-after workshops in Bucharest for almost half a century.

⁸⁹ Yvonne Blondel, *Jurnal de război. 1916–1917. Frontul de sud al României*, Bucharest, 2005, p. 314.

UN DEBUTANT INCOMOD – ION GRIGORESCU ÎNTRE OPUNERE ȘI SUPUNERE

de IOANA VLASIU

Résumé. Ion Grigorescu (n. 1945) débute dans le contexte de la libéralisation politique et culturelle de la Roumanie de la fin de la septième décennie du siècle passé. Dans les arts visuels – et non seulement – les rigueurs idéologiques et le réalisme socialiste cèdent la place à un éclectisme moderniste récupérateur. L'abstractionnisme est à l'ordre du jour. Sur ce fond confus, Ion Grigorescu finit par avoir la certitude que tout style corrompt et qu'on doit l'éviter. Il devient singulier par son retour programmé à "ce que l'on voit", à "un réalisme non critique", qui fait appel à la photographie et au film, en tant que seuls garants d'une approche honnête, pas contre-faite, du réel. Dans ce sens, on pourrait faire une parallèle avec l'artiste allemand Gerhard Richter, qui, émigré de l'est contraignant de l'Allemagne vers l'ouest libre, voit, également, dans la photographie, la seule manière de reprendre à zéro. J'ai suivi la période de début de Ion Grigorescu jusqu' autour de 1975, aussi bien que les moyens très divers dont la photographie et le film interfèrent avec le dessin et la peinture. J'ai attiré l'attention sur son activité de chercheur de l'histoire de la photographie en Roumanie, en général, ignorée, mais qui ne peut pas être séparée de la réflexion sur la complexité et l'ambiguïté de l'image visuelle qui structure tout son oeuvre.

Keywords: Ion Grigorescu, style, realism, photography.

„Pictéz așa cum văd: luarea obiectelor în ochi, urmărirea lor se face în mijlocul vieții, nu separat.”¹ Declarația, cu o concizie și percutanță de manifest, apare în prima prezentare din revista *Arta* a lui Ion Grigorescu, la rubrica *Debut*, în 1972. La numai un an distanță, în 1973, Ion Grigorescu publică textul, intitulat programatic, *Despre artistul realist*², răspunzând provocării de a se defini în raport cu arta pop și hiperrealismul, orientări firave dar nu absente din peisajul artei românești,³ cu care arta lui avea afinități evidente. După o prezentare succintă și informată a situației artei la acel moment, a trecerii de la abstracționism la popart, cu trimiteri la America și Anglia, Ion Grigorescu, cu spirit de metodă și clarviziune uimitoare pentru un tânăr artist care abia își încheiase studiile cu patru ani în urmă, își afirmă fără ezitări sau îndoieli convingerile și alegerile, explicându-și parcursul de până atunci, atât cât era. Se regăsesc aici *in nuce* teme esențiale, chiar dacă în timp li se vor adăoga altele, care au impregnat o operă vastă, dezvoltată de

¹ Ion Grigorescu. *Debut*, *Arta*, nr. 8–9, 1972, p. 49. Catalogul expoziției de debut de la Galeria Orizont contrazice flagrant normele curente ale acestui gen de publicații, refuzând orice fel de artificii estetizante. Catalogul celei de a doua expoziții personale (împreună cu sculptorul Ion Condiescu) de la galeria Apollo, 1974, este și mai original, constând dintr-o bandă desenată. Se întrevide deja modul în care Ion Grigorescu va contesta convențiile graficii de carte în publicațiile de care se va ocupa cu dăruire mai ales după 1990 – propriile sale jurnale, precum și publicațiile unor prieteni. Ultima sa publicație, din 2022, cartea despre Paul Gherasim, nu conține numele autorului nici pe coperta exterioară nici pe cea interioară și doar un cuvânt de mulțumire cu litere de mână, semnat Ion Grigorescu, pe fața interioară a copertei, permite deducția că ne aflăm în fața unui amplu text analitic datorat lui Ion Grigorescu – o monografie sui-generis, cu reproduceri numeroase, despre mentorul mișcării Prolog. Discretă, de parcă ar fi vorba de o publicație clandestină de tip samizdat, este și prezența pe ultima pagină, a antetului Muzeului Național de Artă Contemporană și a siglei Galeriei Române, București.

² Ion Grigorescu, *Despre artistul realist*, *Arta*, nr.12, 1973, p. 22–23. Însemnări aproape contemporane din jurnal, datate martie 1974, nuanțează delarațiile: „realism e găsirea în această goală vedere a noi episteme.”, Ion Grigorescu, *Ziua labirintic și noaptea exorcism Jurnal 1970–1975*, 2013, p.117.

³ Biblioteca Uniunii Artiștilor Plastici era bine dotată în anii 1960–1970 cu publicații de artă din Europa de vest și America, iar revista *Arta* publica ocazional cronici ale unor expoziții importante din străinătate, vezi Paul Petrescu, „Pop arta. Noua Figurație”, *Arta plastică*, nr. 5, 1966, p. 268–271. Dan Grigorescu publică volumele *Arta pop*, Meridiane, 1974 și *Idee și sensibilitate. Direcții și tendințe în arta românească contemporană*, Meridiane, 1991, p. 58–59 în care îi citează pe Ion Dumitriu, Ion Grigorescu și Radu Igazsag ca reprezentanți ai hiperrealismului. Atrage atenția asupra atitudinii ascuțit polemice a lui Ion Grigorescu care se folosește paradoxal de colaborarea cu fotografia pentru a submina iluzionismul picturii și de expoziția de la Casa de cultură „Friedrich Schiller”, care își propunea să surprindă realitatea integrală a cotidianului simultan cu contestarea mijloacelor tradiționale de expresie.

recenta expoziție retrospectivă⁴ de la Muzeul de Artă Contemporană din București în articulațiile ei majore, o schiță de program de la care artistul nu s-a abătut, în ciuda a tot ceea ce poate părea imprevizibil, paradoxal și ambiguu în individualitatea și munca sa artistică. Intuind substratul întrebării, Ion Grigorescu se apără de o previzibilă acuzație de mimetism față de pop art și noua figurație. Relatează cu această ocazie o întâmplare biografică fondatoare, cu „rol de împingere” cum îi spune el, anterioară modei pop, după cum ține să precizeze: „În 1968 fratele meu Octav Grigorescu (1933–1987) mi-a arătat un studiu în cărbune după model, exact, precis și emoționant în asemănare și concretețe. El mi-a vorbit de importanța acestui exercițiu./.../Am hotărât să pictez după model fără să schimb nimic din ce vedeam. /Deși îi admiram pe prerafaeliții englezi care realizau o dificultate a filozofiei – să alieze realismul cu idealismul – totuși realism pentru mine însemna și înseamnă **să nu impun realului pictat un stil** (subl.meu).”⁵ Interesul tranșant afirmat pentru realitate înțelegea foarte cuprinzător, pentru psihic și mecanismele gândirii, pentru social și istoric, „hobby-uri”, cum le numește el, „care au împrumutat pentru mine metodele picturii”, îl plasează dacă nu în conflict declarat, în orice caz în opoziție cu generația imediat anterioară absorbită de abstracție și de absolutizarea mijloacelor. Declarația interesează și pentru ceea ce conține ea în filigran - și anume că abstracția era nu numai tolerată, ci avea o poziție suficient de solidă la ora aceea în arta românească, în raport cu care trebuia să te definești ca tânăr artist. Mai rezistent la explicații se dovedește a fi conceptul de realism, „realismul lui”, a cărui ambiguitate a deranjat atât oficialitatea cât și pe acei artiști care trecuseră prin realismul socialist și profitaseră de dezgheț pentru a redescoperi diferitele fațete ale anatemizatului modernism în frunte cu abstracția. Dilema abstracție versus realism nu l-a ocolit nici pe Ion Grigorescu, dar se consumă la finalul studenției. Poate fi citită, de exemplu, în lucrările compuse din două volete cum e *Dublu portret al lui Manuel Zeltzer*.⁶ Voletul stâng, figurativ, respectând asemănarea, e modelat din zone largi de lumini și umbre, mai aproape de o figurație de tip pop art. Voletul drept abstractizează în stilul explicit al lui Klee, artist care stârnea interesul lui Ion Grigorescu la ora aceea. E o lucrare aproape didactică, dar și o demonstrație de virtuozitate, care în subtext spune că stilurile se echivalează, sunt interșanjabile, pot fi alese arbitrar din istoria artei ca de pe rafturile unui magazin, ceea ce delegitimează calitatea lor de adevăr. Dubla raportare stilistică la model în cadrul unui gen cu tradiție atât de veche cum este portretul, apăruse și la modernității începutului de secol XX. Brâncuși, de pildă, semnează două portrete ale lui James Joyce. Primul este figurativ fără echivoc și perfect recognoscibil, cu un desen sintetic, accentuat grafic, în timp ce al doilea, la solicitarea comanditarului de a face ceva „mai abstract”, reprezintă o spirală. Pentru că și anecdotele au sens, amintesc că ultimul portret, spirala, a provocat sarcasmul tatălui lui Joyce care ar fi constatat, cu fin umor, că fiul lui se schimbase mult între timp, sugerând ambiguitatea relațiilor model/reprezentare. Ideea de diptic este reluată de Grigorescu, uneori doar fictiv pe același carton sau pânză împărțită în două, instituind între cele două părți fie un dialog, fie un întreg scenariu atunci când compartimentarea ajunge la un număr mare de casete pe modelul benzii desenate. *Femei în baie* expusă la expoziția de încheiere a studiilor, alături două femei în registre de realitate diferite, printre care se insinuează un bestiar eteroclit compus din salamandre și un fel de insecte cu chip uman, un regn la frontiera uman/animal care amintește simbolismul lui Odilon Redon. Își dau întâlnire aici nivele disparate de real și fantezii onirice, într-o figurare aplatizată, rafinat decorativă, amintind de tapetele de epocă Art Nouveau.

Pentru a-și diferenția propria raportare la real, Ion Grigorescu recurge la comparații care azi pot părea surprinzătoare, dar care erau referințe bine ancorate în contextul epocii, și anume cu artistul american John Heartfield (1891–1968) și cu grupul de trei artiști sovietici Kukuriniksî, despre care revista *Arta* relata din când în când, găsind pentru sine formula de realism *necritic*. Cu alte cuvinte Ion Grigorescu se autodefiniște drept cineva care vede și arată, care se limitează voluntar la *status quo*, refuzând poziția de judecător. Acest realism *necritic* (definit *a posteriori* astfel), avea însă o intenție polemică și o forță subversivă care nu a scăpat nimănui, cu atât mai puțin cenzorilor culturali. Și Octav Grigorescu, de care drumul artistic al fratelui său, Ion Grigorescu, este legat prin numeroase fire care ar merita o cercetare separată, teoretiza la un moment

⁴ Grigorescu Ion-Ion Grigorescu. *Vieți paralele. (O retrospectivă)*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, decembrie 2021 – ianuarie 2023. Curator Călin Dan.

⁵ Ion Grigorescu, *Despre artistul realist...*

⁶ Toate lucrările citate în text sunt catalogate în *Ion Grigorescu. Opera pictată 1963–2017*. Catalog critic, Editor: Erwin Kessler. Muzeul de Artă Recentă, București, 2017.

Cu Manuel Zeltzer, coleg de an la facultate, artistul împărtășea interesul pentru psihanaliză și a întreținut o corespondență pe teme culturale și profesionale, după plecarea acestuia în Israel.

dat un anume fel de realism pe care-l numea "realism integral", în căutarea unor soluții împotriva sărăcirii imaginii. Insistând asupra clarificărilor realismului "său", Ion Grigorescu se delimita în substrat și de amprenta și tutela fratelui mai mare, deja celebru.

Pentru a-și pune în practică programul realist apelează la surse eteroclite, extraartistice. Din 1969 începe să aplice kinograma, mod de a desena preluat din sportul pe care-l practica profesionist (săritura cu prăjina). Constată apoi relevanța kitsch-ului⁷ ca tehnică de scufundare în real care a dus la apariția unor realisme diferite. Analiza psihologică folosită pentru „găsirea unor procedee de imaginare” și visul, parte de neocolit a existenței lui Ion Grigorescu care-și găsește în benzile desenate, și nu numai, o posibilă soluție de reprezentare, dilată considerabil limitele realului. Un fel de "realism fără țărături", concept de mare circulație în epocă, cu care e foarte probabil ca Ion Grigorescu să fi fost la curent.⁸ De ce tehnica benzii desenate? Pentru că, explică pictorul, "în dreptunghiul pânzei se îngrămădeau simultaneist părțile subiectului cu forma de vis sau de scenariu de film." Nimic din ce a declarat artistul în acest text nu a fost infirmat, chiar dacă, în timp, după 1980, apropierea de biserică și credința i-au lărgit considerabil sfera trăirilor cu repercusiuni profunde asupra practicii artistice.



Fig. 1. Ion Grigorescu, *Bloc*, ulei pe pânză, 1972. Colecția Sorin Costina.

Ion Grigorescu a studiat la Institutul de arte plastice bucureștean între 1963–1969, anii dezghețului, „the thaw” cum a fost numită perioada de cunoscutul istoric de artă Piotr Piotrowski, scurt moment de euforie, debutul său plasându-se fericit în intervalul de relaxare ideologică și de refacere a contactelor cu arta occidentală din jur de 1970. Interesul pentru realitate vine și din facultate, cum o recunoaște, chiar din

⁷ Vezi relatarea unei convorbiri cu Ion Grigorescu, cu ocazia expoziției din 1974, Galeria Apollo, București, în Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, București, 1981, p. 331.

⁸ Despre "un realism fără țărături" Roger Garaudy publica o carte de mare succes în 1963, ca parte a marii dezbateri despre realismul socialist începută spre sfârșitul deceniului cinci atât în țările comuniste cât și în Occident în lumea intelectualilor de stânga, *D'un réalisme sans rivages*, Plon, Paris, 1963, apărută în românește cu titlul *Despre un realism nețărât*, București, 1968.

pedagogia profesorului său, pictorul Aurel Vlad⁹ (1915–1985), care insista în spiritul timpului asupra socialului. Din sport vine un prim impuls către autoscopie și analiză a propriului corp, scrutat cu neobosită curiozitate și aparentă detașare științifică în mecanismele sale cele mai intime. Aparatul de fotografiat va fi unealta privilegiată care întreține iluzia unui *alter ego* obiectiv. Narcisismul său care uneori frizează autismul, în mod paradoxal nu exclude prietenii, dimpotrivă, dialogul, comunicarea, implicarea în comunitatea artistică, „antreprenoriatul” lui, fie prin inițiative proprii fie prin susținerea proiectelor colegilor a fost și continuă să fie un program de viață. Experiențe de viață și livrești, aplecarea către erudiție și cercetare cu impact asupra edificării de sine se stimulează reciproc.¹⁰ Nu numai teoriile lui Freud sunt importante, chiar exemplul vieții sale i-a dat curaj să înainteze în teritorii în care se simțea nesigur. Suprareliștii l-au deprins cu exercițiul de a căuta să descifreze funcționarea gândirii. De la clasici la contemporani, de la filozofie, istorie și istoria artei la psihanaliză și teologie, lecturile în mai multe limbi străine, însușite mai mult de unul singur prin exercițiu și voință, uneori din necesitatea imperioasă de a citi o anume carte, îi jalonează lui Ion Grigorescu parcursul existențial, lăsând urme mai directe sau greu de detectat, în complicatul proces al muncii artistice. Încă din liceu intervenea abrupt într-o ședință UTC¹¹, îndemnându-și imperativ colegii să-l citească pe Platon, într-un moment în care contextul politic nu era tocmai binevoitor față de abaterile de la ideologia de partid și ieșirea din front.¹²

În facultate Ion Grigorescu face „exerciții de limbaj” - un periplu tenace și conștiincios prin modernism mai ales, dar nu numai, de la portrete și studii de nud de factură academică sau acuzat realistă, trecând prin neimpresionism, cubism, expresionism, constructivism, abstracționism, etc., până la compoziții în care tematica realist socialistă își trimite ecourile de pildă *Zidarii*, aflate stilistic undeva între Alexandru Ciucurencu (1903–1977) și Henri Catargi (1894–1976). Niște *Crini* ar putea ilustra un manual de botanică, *Două modele șezând* au ceva din neorealismul lui Renato Guttuso (1911–1987), *Luci* - apeleză la un decorativism de regăsit la Cecilia Cuțescu Storck (1879–1969), *Cimitirul evanghelic* - trimite la Paul Klee (1879–1940), model care l-a marcat puternic și pe Octav Grigorescu, *Omul care rupe crengi* - mi-l evocă pe Paul Gherasim (1925–2016) din anii 1960. Atrag atenția tablourile în camaieu care indică predispoziția timpurie pentru monocromatism sau pentru o paletă redusă la puține tente, minimală- *Obrazul*, un *Triplu portret* în camaieu alb/negru, poate deja sub influența fotografiei, *Tăbăcărie* și *Ardealul* - tot camaieu de brun și ocră. *Întâmplare (Happening)*, *Doloi* pare o interpretare după un desen propagandistic sovietic din anii 20. Există și un registru mai degrabă parodic - *Căderea din cer* cu raccourci-urile ei violente pare o interpretare foarte liberă după un tablou baroc. *Furnalul* este o parodie târzie, 1977, după Rembrandt, când depășise de mult „exercițiile de limbaj”. Pentru baroc Ion Grigorescu are un interes de durată, cum o atestă însemnări numeroase din jurnalul din 1967, când ca student se află în practică la Sibiu. În anii 80 când începe să restaureze și să picteze frescă religioasă exersează direct scheme compoziționale baroce. Își recunoaște la un moment dat „un fel de a lucra baroc”, fără să fie foarte clar în ce sens, poate e vorba despre raccourci-uri, asimetrii, anamorfoze sau despre „dezordinea” și neliniștea baroce, opuse ordinii clasice renascentiste. În orice caz în muzeul lui imaginar barocul ocupă un loc important. Nu este nici el imun la șocul picturii lui Ion Țuculescu (1910–1962)¹³, a cărui expoziție retrospectivă de mare răsunet din 1965 de la Sala Dalles, București, un adevărat eveniment în lumea artistică românească de atunci, a marcat numeroși artiști din generația tânără.¹⁴ Nimic neobișnuit până aici, orice artist în formare trece prin ceea ce istoricii de artă numesc o perioadă de tatonări înainte de ancorarea fermă în stilul propriu. Dar Ion Grigorescu, după ce traversează în goană modernismul de la un capăt la altul, ajunge la concluzii mai puțin obișnuite și anume că stilul e toxic, corupe și viciază contactul cu realitatea. De aici o adevărată diatribă împotriva stilului și, ca o consecință imediată, evitarea sistematică, metodică de a-și construi un stil individual.

⁹ Pentru perioada de formare, 1963–1969, la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu”, București, vezi Mihai Sârbulescu, *Despre ucenicie*, București, 2002, p. 133–134.

¹⁰ Vezi textul autobiografic Ion Grigorescu, *Înapoi 2009*, în Alina Șerban (editor), *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră*, Sternberg Press, Berlin /2013/

¹¹ Uniunea Tineretului Comunist

¹² Relatare Ana Maria Sandi, fostă colegă de liceu cu Ion Grigorescu, al cărei portret apare în tabloul *Cei doi soți* cu ocazia discuției organizate în cadrul expoziției Ion Grigorescu de la Muzeul Național de Artă, București, 2017).

¹³ Despre Țuculescu și „sentimentul de oprimare pe care ți-l produce în tinerețe cultura”, în Mihai Sârbulescu, *op.cit.*, București, /2001/, p. 147

¹⁴ În jurnalul din anii 60 observații pătrunzătoare: „greutatea de a picta românește. Țuculescu imită covorul, dar problema derivă de la Klee, e vorba de ceva de cârpă? Nu!./ Ce grad de realitate au? Sunt stihii, evident! Hieroglifice închise în sine, perfect”, în Ion Grigorescu, *Cartea care începe pe copertă. Jurnal anii 60*, p. 25 /fără editură, fără an/



Fig. 2. Ion Grigorescu, *Netovarăși*, ulei pe pânză, 1971–1973. Colecția Coriolan Babeți.

De menționat că în anii 1963–1965 Gerhard Richter (născut 1932), proaspăt emigrat din estul Berlinului în vest, cu puțin înainte de construirea zidului sau cu alte cuvinte din Germania realismului socialist în cea a modernismului în plină explozie postbelică, conștient de ruptura căreia trebuia să-i facă față, își găsește colacul de salvare în fotografie, nu fără legătură cu interesul pentru pop-art americană. Fotografia îi apare ca pictură perfectă, absolută, autonomă, **lipsită de stil** (subl.meu). Începe să copieze fotografii.¹⁵ Nu știu în ce măsură Ion Grigorescu era la curent cu noua orientare a lui Richter, dar situația lor prezintă puncte comune evidente. Dilema în care se aflau și unul și altul se rezolvă printr-o stratagemă, printr-o fugă de alternativele la îndemână și apelul la o formulă „mai realistă” decât cel mai realist realism, extravagantă prin noutate și, paradoxal, tradițională prin revenirea la tehnica de copiere, adică la meșteșug și virtuozitate, un oximoron perfect – fotografia.

Narațiunea modernismului primei jumătăți de secol XX cu succesiunea ei febrilă de stiluri, care se anulează unul pe celălalt, periclitându-le credibilitatea, duce la un relativism artistic resimțit de Ion Grigorescu ca un impas. Soluția este întoarcerea la un fel de punct zero, la „ce se vede”¹⁶, ca ultim refugiu și fundament stabil. Cu un termen ecologic actual am spune că Ion Grigorescu propune o decreștere sau, cu unul politic, o dezescaladare - înapoi la ce se vede, la o stare de abdicare, de abandon în fața realului. Dar să nu ne amăgim, realitatea are o definiție vastă în cazul lui Ion Grigorescu, ea cuprinde și visul, reveria diurnă și meditația cu creionul în mână asupra artei muzeale, mass media (fotografia de presă, imaginea televizată). Sfera realului este practic infinită, „nețărnută”. A înlocui stilul cu „ce se vede”, adică a se autoiluziona că ochiul inocent poate fi recuperat, pare o soluție simplă, întreținută de credința naivă în obiectivitate, a absenței alegerii, pe care o pretinde de la sine Ion Grigorescu. În fapt selecția există și este de cele mai multe ori direcționată fără echivoc.

Ca antidot împotriva rătăcirilor stilului i se impune cu putere fotografia. Fotografia este cura de dezintoxicare, antidotul „gata-picturilor civilizatului”, al artisticității sau pur și simplu al artei, oia neagră a lui Ion Grigorescu. Face fotografie din timpul studenției, e pasionat de aparate vechi, le depistează și colecționează, le bricolează și utilizează. Orașul delabrat, cu decăderea lui stridentă, pe care noile construcții o făceau și mai vizibilă, devine subiect preferat. Practica fotografiei, relativ abordabilă din punct de vedere financiar, era de altfel răspândită printre studenții de la arte plastice, care adeseori executau tot ei și restul operațiunilor de dezvoltare și copiere. Aparatură de fotografiat sovietice sau din R.D.Germania și aparate de mărît poloneze Krokus erau cele mai frecvent folosite. Saltul spre hibridarea fotografiei cu pictura l-a făcut însă generația lui Ion Grigorescu cu el în frunte. *Natura moartă cu fotografie după televizor*, acuarelă din 1972, este programatică, așa cum la vremea ei a fost cunoscutul autoportret al lui van Gogh cu stampa japoneză în fundal. Ion Grigorescu înlocuiește stampa japoneză cu noua referință culturală. Așa cum stampa era o formă de cultură populară, tot așa și televiziunea este un mod de comunicare larg accesibil, popular.

În 1969, după propriile-i declarații, Ion Grigorescu copiază, utilizând tehnica picturii, o fotografie. Fotografia era deja o practică constantă a activității sale, dar fără să fi fost corelată cu pictura. Interesant aici este că aderă la ideea de copie și în directă consecință la practica copiei. Astfel Ion Grigorescu recuperează un moment al pedagogiei artistice tradiționale, pe care modernitatea îl exclusese din repertoriul ei. Copierea maeștrilor forma însăși baza învățământului artistic până târziu la sfârșitul secolului al XIX-lea, pentru a nu mai vorbi de practica copiei în cazul artistului medieval. Dar Ion Grigorescu nu copiază vreun pictor din trecut, ci o fotografie, mediu care furnizează un alt tip de captură a realului, diferit de oricare dintre stilurile acreditate de modernismul primei jumătăți de secol XX. În termeni de opunere/supunere se poate spune că se plasează deliberat în ambiguitate. Pe de o parte se supune unui procedeu artistic acreditat de o tradiție milenară, este „reacționar”, ca să folosesc conceptele ironic proletcultiste ale lui Erwin Kessler (1967), dar pe de altă parte este „progresist” pentru că alege ca model fotografia, paradigmă a modernității. Își apropiază o emblemă a modernității printr-un procedeu tradițional. Ion Grigorescu „slăbește”, cum ar spune Gianni Vattimo (1936), teoreticianul gândirii slabe (*pensiero debole*), atât tradiția cât și modernitatea, care încetează să mai fie ireductibil opuse și contondente, devenind apte să coabiteze.

¹⁵ Vezi declarațiile lui Gerhard Richter din această perioadă, <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/photo-paintings-12>.

¹⁶ *Ce se vede* este și titlul unui roman de Radu Petrescu, București, 1979, cu o copertă de Paul Gherasim.

Expozițiile din cadrul Atelierului 35 dedicate fotografiei utilizate de artiști, pe care le-a inițiat începând cu expoziția *Probleme noi ale imaginii* din 1974¹⁷, au trezit reacții care revelează impactul lor în epocă. Semnalez doar reacția lui Ion Frunzetti (1918-1985) care nu obișnuia să facă risipă de laude, dar nici nu ezita să își exprime rezervele. Preocupat și el de realism și de fotografie, rămâne însă aproape de crezul modernist al generației sale, al specificității limbajelor¹⁸, a căror hibridare duce, în opinia lui, la efecte grotești. Nu empatizează cu premisele teoretice ale lui Ion Grigorescu, argumentând cu patos imposibilitatea văzului presupus inocent. Îi recunoaște însă, cu clarviziune și fair-play, acestui aproape debutant, calitatea de artist inovator, din speța rară a celor care înlătură obstacolele și împing arta înainte. Consideră demersul lui Ion Grigorescu ca pe o operație salutară de demitizare, întreprinsă cu „luciditate critică, îndoială metodică și autoironie.”¹⁹

Ion Grigorescu, recunoscut astăzi de comunitatea artistică românească și internațională drept unul dintre cei mai problematici și semnificativi artiști români este pictor, desenator, litograf, fotograf, curator, cercetător, face film, video, performance, instalații. Opera lui are o anvergură și dificultate năucitoare. Nu în ultimul rând tăcutul și sibilinul Ion Grigorescu a publicat până acum cinci volume (două și în traducere engleză) dintr-un jurnal fluviu, o provocare pentru cititor, dar și un rezervor inepuizabil și prolix pentru cine vrea să se apropie de acest autentic atlet al unei vieți ascetice, cu o vocație timpuriu asumată pentru austeritate și precaritate existențială. Împotririle lui, uneori directe și riscante, alteori consumate doar între pereții propriei locuințe sau în cercuri de prieteni apropiați până în 1990, au acaparat cum era și firesc atenția criticilor de atunci încoace.

Mai puțin spectaculoasă și de aceea mai puțin studiată, munca de cercetător al istoriei fotografiei întreprinsă metodic de artist, mi se pare de neignorat în precizarea unor premise teoretice și soluții originale de utilizare a fotografiei în propria-i operă, ceea ce cred că poate justifica insistența asupra lor în cele ce urmează.²⁰ Este de găsit aici stratul vizibil, public al „eului despicat” al lui Ion Grigorescu, al preocupărilor altfel cenzurate și autocenzurate, cele două nivele comunicând totuși inevitabil.

Exigența boicotării stilului nu se putea lipsi, oricât de strict și-ar fi impus-o Ion Grigorescu, de confruntări, repere, confirmări, pe care a simțit nevoia să le caute în teritorii artistice marginale sau conexe ale vizualului. Fotografia și filmul, mai ales documentare, unde urgența comunicării obligă la renunțarea la artificii și intenționalitate artistică îi acaparează interesul. În imaginile care relatau în presă, la televizor, uciderea lui Kennedy, cu acel inegalabil frison al actualității, Ion Grigorescu vede „minuni documentare, toate cu dreptul de a se numi artă”²¹, forțând lărgirea sau deplasarea conceptului de artă spre documentar. Fotografia ocupă un loc tot mai important în activitatea sa. Preocuparea teoretică a lui Ion Grigorescu atinge un vârf în 1975 când colaborează la revista *Arta* cu o serie de articole, despre Carol Popp de Szathmari ca fotograf, despre artiștii care au participat ca reporteri în războiul de independență, despre Nadar sau fotografiile din al doilea război mondial aflate la Muzeul Militar.²² Pe fundalul unui orizont cultural larg, se documentează metodic asupra subiectelor sale, consultând colecțiile Cabinetului de stampe ale Muzeului

¹⁷ Expozițiile *Noi probleme ale imaginii*. Atelier 35, Galeria Orizont, în 1974 și 1975, urmate de *Fotografii făcute de artiștii plasticieni*, Casa Schiller, 1976 și 1978 unde cenzura putea fi mai ușor evitată și, în 1979, *Fotografie și film experimental. Studii, proiecte, documentație plastică*, Galeria Căminul Artei, curatori Ion Grigorescu, Decebal Scriba, Radu Procopovici.

¹⁸ Ion Frunzetti discută în două articole ample expoziția: „Ceva despre reflectarea artiștilor în critica lor sau capcanele „confesiunii”, *Contemporanul*, 8 martie 1974 și Idem, „Atelier 35. Problemele imaginii”, *Contemporanul*, 22 martie, 1974. Reproduse în Idem, *În căutarea tradiției*, Meridiane, București, 1998, p. 294–307. Frunzetti revine asupra subiectului în *Fotograficul-artist*, *Steaua*, Ianuarie, 1975, dar și în 1979 în „Arta și fotografia”, în Idem, *În căutarea tradiției*, p. 84–86; p. 142–158.

¹⁹ Ion Frunzetti, *Atelier 35. Problemele imaginii...*, art. cit..

²⁰ Am reluat aici unele considerații din comunicarea mea, *Fotografia ca loc de întâlnire a modernităților. Carol Popp de Szathmari revizitat de Ion Grigorescu*, apărută în *Szatmari pionier al fotografiei și contemporanii săi*. Editor Adrian-Silvan Ionescu, București, 2014, p. 214–225

²¹ Ion Grigorescu, *Despre artistul realist*, *Arta*, nr.12, 1973, p. 22-23. În același sens vezi și alte articole ale lui Ion Grigorescu din revista *Arta*: *Carol Popp de Szathmari fotograf*, nr. 4–5, 1975, p. 48–57; *Despre fotografie*, nr.8, 1975, p. 13–18; *Fotografia document*, discuție cu Iulian Mereuță, nr. 8, 1975, p. 19–27. Iulian Mereuță, critic de artă, redactor la revista *Arta* în acel moment, publica tot atunci un articol-manifest care vehicula ideea înrudită: *Un program al atitudinii*, în *Arta*, nr. 4–5, 1973, p.44. Mereuță cerea „o deschidere mai largă și mai directă către existență./ .../ problematica artei plastice nu mai poate fi înțeleasă ca un vas închis: riscăm astfel să descoperim în acest vas doar un cadavru. Eficacitatea artistică se naște din angajamentul moral al artistului (nu dintr-un pariu cu artisticitatea), din sinuoasa parcurgere a unui itinerar uman, din bucla de drum care conține tragismul subteran al acestui efort către o umanitate implicată global în creativitate.”

²² *Fotografiile lui Szathmari. 1877 – Costumul militar*, nr. 1, 1977, p. 54–55; *Artiști în războiul de la 1877*, nr. 3, 1977, p. 18–21; *Expoziția Nadar*, nr. 4, 1977, p. 28–29; *Artiști în războiul pentru independență*, nr. 5, 1977, p. 2–5.

Național de Artă bucureștean și ale Bibliotecii Academiei. În paralel inițiază din 1974 expozițiile de fotografie ale artiștilor plastici, care se succed în ritm alert (1975, 1976, 1978), contribuind la structurarea a ceea ce Magda Cârneci (1955) a numit „realisme experimentale”²³. Realismul particular al artistului reclama un concept nou, pe care îl găsește jurnalistul și poetul Ion Drăgănoiu (1943–2003) în 1976, numindu-i lucrările “realograme”.²⁴

Ion Grigorescu are ocazia să studieze fotografiile lui Carol Popp de Szathmari (1812–1887) sau fotografii anonime care i-au aparținut, aflate în Casa-muzeu „Frederic și Cecilia Cuțescu-Storck”, prin bunăvoința ceramistei Litei Storck Botez (1914–1998), fiica artiștilor Storck.²⁵ Refotografiază, cu o curiozitate majoră nu numai pentru ceea ce reprezentau, ci și pentru tehnica fotografică și istoricul ei, multe din aceste fotografii. Publică în final câteva, comentându-le pe fiecare în parte.²⁶

Ca pictor pentru care realitatea este în prim planul interesului și pentru care fotografia se interesează în modalități tot mai variate și originale cu pictura, Ion Grigorescu este deosebit de sensibil în ceea ce îl privește pe Szathmari la „conexiunea operativă” cum o numește el, între convențiile clasice de reprezentare – desen, acuarelă, pictură – și fotografie. Observă, pe exemple, cum se produce transferul de valori și informații de la un mediu la altul. Remarcă cum desenul suplinește deficiențele fotografiei care atunci era mai lentă decât desenul, departe încă de performanțele actuale. Szathmari, spune Ion Grigorescu „își folosea mâna și ochiul ca pe un aparat fotografic rapid, ca acelea din secolul XX”²⁷, cu alte cuvinte creionul lui era mai iute decât obiectivul, mai performant, capacitatea desenului de a surprinde efemerul era atunci mai mare decât a fotografiei. Urmărind detalii din fotografiile lui Szathmari, Ion Grigorescu își pune întrebări asupra naturii fotografiei. Poate fotografia să vadă mai mult decât „un ochi care s-a rătăcit în informal” sau poate „să pună ordine în dezordine?”²⁸ Cu ajutorul lui Baudelaire am putea reformula întrebarea – nu e fotografia revelare a acelei „vieți misterioase care se ignoră?” Relația realitate/reprezentare, resorturile ascunse ale alegerilor care par să stea sub semnul hazardului, sunt în centrul reflecțiilor lui Ion Grigorescu. În 1977, an aniversar al războiului independenței, când expozițiile tematice îi solicită pe artiști să omagieze evenimentul, Ion Grigorescu, pentru care istoria prezintă și trecută este un domeniu major de reflecție, publică în revista *Arta*, în trei numere succesive, articole despre artiști în războiul de la 1877, Nicolae Grigorescu (1838–1907), Sava Henția (1848–1904) și din nou despre Szathmari. Demersul se situează undeva la mijloc între supunere și opunere. Pe de o parte se raliază aniversării promovate omagial și propagandistic, pe de alta găsește subterfugiul pentru a se sustrage modului curent de a produce compoziții cu temă istorică convențională, agreate de juriile expozițiilor, cu declarată miză ideologică.

E interesant de notat că meditația asupra lui Szathmari îl împinge și de astă dată într-o confruntare cu propriile dileme în privința stilului. Își pune întrebarea dacă „în cazul lui Szathmari mai conta oare stilul odată ce esențial era să fixeze informațiile”²⁹, întrebare pe care, evident, și-o adresează lui însuși. Ion Grigorescu este foarte atent la modul în care convențiile de limbaj dobândite prin educație artistică alterează sau influențează mesajul lucrării, identifică „rețete de compoziție”, „reconstituiri imaginare”, compară desenele lui și cele ale lui Nicolae Grigorescu (1838–1907). Dar dincolo de analize foarte aplicate, Ion Grigorescu vibrează la cantitatea de umanitate pe care imaginea o vehiculează, la modul în care se manifestă viața sau dimpotrivă, triumfă moartea. Aceasta este perspectiva din care studiază și copiază cutremurătoarele fotografii anonime din timpul celui de al doilea război mondial.

Tot în 1975 revista *Arta* editează un număr tematic despre imagine.³⁰ Și aici Ion Grigorescu este prezent cu opinii a căror originalitate poate să surprindă. El vede în fotografie un fel de divinitate care modelează omenirea, echivalând-o cu zeii greci. „Cutia fotografică este una din încercările tehnologice de modelare a funcțiilor sau activităților umane. Important pentru artist este că /.../ efortul tehnologic este în

²³ Magda Cârneci, *Repere în realisme experimentale românești contemporane, Studii și cercetări de istoria artei*, Tom 30, 1983, p. 26–55.

²⁴ Ion Drăgănoiu, *Realogramele lui Ion Grigorescu*, în Ion Grigorescu. *Galeriile „Tribuna”*. Expoziția nr. 17, februarie 1976, Cluj-Napoca. [Catalog]

²⁵ Prezența fotografiilor lui Szathmari se explică prin legăturile de rudenie dintre cele două familii, Alexandru Satmari, fiul lui Carol Popp de Szathmari fiind căsătorit cu Ortansa, sora Ceciliei Cuțescu-Storck.

²⁶ *Arta*, nr. 4–5, 1975, p. 48–57.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ion Grigorescu, *Carol Popp de Szathmari fotograf...*, art.cit.

²⁹ *Arta*, nr. 5, 1977, p. 2–5.

³⁰ *Despre fotografie*, *Arta*, nr. 8, 1975, p.14–18, și *Fotografia-document /dialog Ion Grigorescu Iulian Mereuță/*, *ibidem*, p. 19–27.

intenție umanist, tot așa cum zeii greci erau pe măsura omului.” Cu toată seriozitatea unui cercetător, artistul urmărește relația fotografiei cu pictura, punând în dialog puncte de vedere divergente ale unor artiști cunoscuți sau istorici de artă. Se implică direct atunci când discută capacitatea fotografiei de a trece dincolo de vizibil, negată de un Max Beckmann (1884–1950) sau Georg Grosz (1893–1959), care e de părere că „nu-ți poți lua aparatul de fotografiat în lumea viselor”. Invocându-l pe Dali (1904–1989), dar apelând și la experiența personală de cercetător al fotografiei, Ion Grigorescu polemizează cu Grosz. Crede că, în mod inexplicabil, aparatul poate „lua” invizibilul, fotografia este capabilă să suscite resorturile imaginației, fără apel la literatură. De altfel, nu o dată în opera lui, realul plat și banal al cotidianului, trivialitatea unor scene pictate, se impregnează de o luminozitate onirică. Visele ca parte a realului sunt subiectul mai multor tablouri, de pildă ciclul de patru lucrări, *Prietenii*.³¹



Fig. 3. Ion Grigorescu, *Harta*. Din seria *Prietenii*, ulei pe pânză, 1972. Colecție privată, Germania.

La fel de interesant este dialogul cu Iulian Mereuță (1943–2015), criticul de artă care mai târziu se va ilustra el însuși printr-o remarcabilă operă fotografică, pe tema fotografie-document, pornind de la cercetarea colecției de fotografii de război din Primul Război Mondial. Ion Grigorescu este sensibil la teribilul efort fizic și psihic al acestor fotografii, în majoritate anonimi, care „transpun zi de zi cotidianul în etern”, care simt nevoia să fotografieze tot, cât mai mult ! Selecția este imposibilă, totul e banal, dar totul are sens. Ca în *Blow up*, celebrul film al lui Michelangelo Antonioni (1912–2007) unde fotografia vede mai mult decât ochiul fotografului, Ion Grigorescu atrage atenția asupra detaliilor surprinse neintenționat – un soldat ia o mână de pământ, neștiind nici el ce face, un altul zâmbește complice simțindu-se luat în poză, etc. - o umanitate în simplitatea ei emoționantă, la care se adaugă prezența constantă a imaginilor morții. Fotografiile documentare de serie sunt prețuite de Iulian Mereuță pentru că salvează banalitatea și mai ales pentru că sunt lipsite de intenționalitate artistică. Miza lor este adevărul.

³¹ Potrivit relatării lui Ion Grigorescu din 8 mai 2013, una dintre ele îl reprezintă pe fratele artistului, Octav Grigorescu, privind o reproducere după Toulouse-Lautrec, în dreapta apare mâna surorii lui, Olga, ținând un obiect, jos în dreapta o vioară miniaturală, la care cânta de obicei Mihăiță, un alt frate al artistului (expusă la expoziția personală Galeria Orizont, iunie 1972, reprodusă în catalog, se află la Viena, colecție necunoscută.) Din aceeași serie face parte lucrarea *Vulturul*, în care apar Ion Grigorescu și Marica, prima lui soție, deasupra lor un vultur, în dreapta un prieten, Alexe Sturza, jos un om care strigă (Colecția Alvaro Botez). O a treia îl reprezintă pe Ion Grigorescu în oglindă cu un fost coleg din clasa I.



Fig. 4. Ion Grigorescu, *Fratele*. Din seria *Prietenii*, ulei pe pânză, 1972. Loc de păstrare necunoscut.



Fig. 5. Ion Grigorescu, *Mihai*. Din seria *Prietenii*, ulei pe pânză, 1972. Colecție privată, România.

Mi se pare util să aduc în discuție tot aici, ca parte a dialogului cu fotografia veche a lui Szathmari sau a fotografiilor anonimi, albumele de fotografii pe care Ion Grigorescu le alcătuiește pentru uzul personal și al celor apropiați, așa cum se întâmplă cu multe din producțiile sale din acești ani care nu pot pătrunde în spațiul public. Îmi place să cred că reflectând asupra predecesorului său, a ajuns Ion Grigorescu la ideea albumelor sale de fotografii, care sunt răspunsul unui artist nonconformist la provocările timpului, cu toate că între somptuoasele albume ale lui Szathmari, comandate sau dedicate capetelor încoronate și albumele deliberat poveriste ale lui Ion Grigorescu distanța este enormă. Albumele lui Ion Grigorescu, bricolate de el însuși din materiale ieftine, cu aplicație și răbdare (în substrat elogiind virtuțile muncii manuale), dar fără perfecționisme și insistențe artisanale, albume în unic exemplar sau cel mult două, împărtășesc ceva și cu albumele personale de fotografii care închid în ele momentele și nostalgiile propriului trecut, de obicei derizoriu, neartistic, lipsit de semnificație pentru alții.



Fig. 6. Ion Grigorescu, *Iași. 1974–1975*. Album alcătuit în 1978. Colecția artistului.

Albumul din 1976³² are ca punct de pornire inundațiile care au avut loc la București în acel an și cuprinde în deschidere patru fotografii de Szathmari, precursorul, urmate de fotografii din București, printre primele făcute de Ion Grigorescu la începutul anilor 60 și fotografii inedite, nepublicabile la acea dată, de Ion Drăgănoiu (1943–2003), jurnalist atunci la *România liberă*, care documentează vizita de lucru a lui Nicolae Ceaușescu pe malul Dâmboviței, acolo unde efectele inundațiilor din 1975 se făcuseră simțite.³³ Albumul cuprinde 81 de fotografii, nu are titlu, semnătură, an și nici un fel de inscripții, sugerând chiar prin această absență, voința de anonimat, supunerea, reverența în fața realului, în acord perfect cu boicotarea ideii de stil individual, ca manifestare a orgoliului artistic. Ion Grigorescu dispune fotografiile cronologic, transformarea orașului în timp devenind astfel evidentă, după cum continuitatea în nefericire, abandon și ruină este tot atât de vizibilă.

³² Colecție particulară

³³ Filmul lui Ion Grigorescu *Dialog cu președintele Ceaușescu* datează din 1978. Pentru lucrările și reflecțiile artistului pe tema dictaturii și a lui Nicolae Ceaușescu, vezi *Grigorescu Ion*, Galeriile Catacomba. Fundația Anastasia, Muzeul Național de Artă al României, Muzeul Colecțiilor, noiembrie-decembrie 1992 [Catalog]; Marta Dziewanska (ed.), *Ion Grigorescu: In the Body of the Victim*, Museum of Modern Art in Warsaw, Varșovia, 2010 [Catalog].



Fig. 7. Ion Grigorescu, *Biserica Bărboi*. Fotografie din Albumul Iași 1974–1975.

Tot o meditație asupra orașului este pandantul acestui album din 1978³⁴, cu fotografii ceva mai vechi, din anii 1974–1975, dedicat Iașilor, de astă dată semnat, datat și cu un text introductiv dactilografiat și lipit pe coperta interioară. Textul, aproape un manifest, spune că rostul albumului este nu de a se afirma pe sine ca artist, ci de a înregistra “vedute” ale unuia dintre cele mai frumoase orașe românești. Paradoxal, recunoaște de astă dată imposibilitatea mult invocată a obiectivității. „Vedute” care rescruie însă drama ORAȘULUI, gândit de arhitecți și zidari, vandalizat, „mâncat” de cei care îl utilizează/uzează. Privirea lui Ion Grigorescu este a unui moralist: „Viziunea mea nu e obiectivă” precizează el, „poate suferă din cauza felului meu baroc de a lucra: plăcerea ruinelor – ruina exprimând drama, relevarea discursului „inconștient”, mîncarea orașului, gunoaiele mesei, intenția de a fotografia lucruri neîncarnate, ca prostia, lenea, ...obligația care decurge din tot ce am spus, de a privi de aproape, în amănuntele ei și a le interpreta, pentru că, deși fotografie (dispusă să capteze total realitatea până la inutil) eu cred pentru imaginile mele că „nimic nu e în simțuri (fotografie) care să nu fi fost înainte în intelect”. Contradicțiile sunt evidente raportat la alte declarații programatice după care artistul nu ar avea altceva de făcut decât să se lase traversat de real, contribuind minimal la actul artistic. Dar nu coerența teoretică legitimează opera, iar declarațiile artiștilor trebuie privite cu circumspecție și mereu contextualizate. Divergențele nu fac decât să semnaleze meandrele gândirii unui „eu despicat”, așa cum Ion Grigorescu și-l recunoaște, în căutare de clarificări și cunoaștere de sine. Foarte important de precizat, albumele acestea nu sunt cărți-obiect, gen care a avut ora sa de succes în arta românească, unde funcția cărții este total anulată de discursul formal care proliferază în dauna semnificației. Albumele despre care vorbim, dimpotrivă, sondează deliberat realitatea, sunt exerciții de cunoaștere care răspund aceleiași exigențe morale care i-a marcat existența și „acțiunea”.

³⁴ Expus în expoziția *Grigorescu Ion-Ion Grigorescu. Vieți paralele. (O retrospectivă)*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, decembrie 2021 – ianuarie 2023.



Fig. 8. Ion Grigorescu, *București. Inundații*. 1976. Album cu patru fotografii după Carol Popp de Szathmari, șapte de Ion Grigorescu și șaptezeci și unu de Ion Drăgănoiu, conceput și confecționat de Ion Grigorescu. Colecție privată.



Fig. 9. Ion Grigorescu, *Stradă veche din București*, fotografie, 1964, din Albumul *București. Inundații*. 1976.

Ca debutant și nu numai, Ion Grigorescu respinge conceptul de stil. Cu toate acestea există astăzi în lumea artistică românească, poate și în cea globală, un „stil Ion Grigorescu”. Într-o declarație recentă în care afirmă că recenta sa expoziție retrospectivă de mare anvergură³⁵, rezumă cincizeci de ani de „acțiune”, Ion Grigorescu evită cu bună știință cuvântul „artă”. Chiar dacă „omul de acțiune”, cum se prezintă Ion Grigorescu, nu a abandonat totuși niciodată sistemul instituțional care greează arta în societatea noastră, prefer să văd în această contradicție nu o lipsă de consecvență sau o autoiluzionare, ci un program în care a crezut și pe care, înfruntând lucid riscuri felurite, l-a dus cât a putut de departe.

³⁵ Vezi nota 33.

Ediția a XIX-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice „Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România” (București, 20–21 aprilie 2023).

În mod devenit deja tradițional, sesiunea din anul 2023 a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49–53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și de Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul ceremoniei de deschidere a sesiunii (orele 10.00 – 10.30), cuvinte de salut au fost rostite de către CĂLIN-ALEXIU STEGEREAN, director general al Muzeului Național de Artă al României, de către ADRIAN-SILVAN IONESCU, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” și de către acad. CORNELIA-SABINA ISPAS, președinte a Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române.

Ședința de dimineață (10.30 – 11.30) a primei zile a sesiunii a fost moderată de către CONSTANTIN CIOBANU, șeful compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări științifice.

Prima comunicare, intitulată „Zodiacul (divinație și magie) în epoca Hoardei de Aur, în lumina unei descoperiri arheologice din Republica Moldova” i-a aparținut lui EUGEN NICOLAE, de la Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” al Academiei Române. Autorul a subliniat că divinația pe baza zodiacului s-a răspândit în Europa în epocile elenistică și romană și a ajuns cu siguranță și la Dunărea de Jos. Dezvoltată în lumea islamică, divinația pe baza zodiacului a ajuns și în teritoriile românești aflate sub dominația Hoardei de Aur, având în acest moment mărturia adusă de descoperirea unui disc cu zodiac în satul Furceni, comuna Ivancea, raionul Orhei, Republica Moldova. Este vorba de un mic disc astrologic de metal comun (diametru 5,9 cm), cu marginea în dodecalob, formă rezultată din înșiruirea spre margine a 12 medalioane cu semnele zodiacului (incizate). Spre interior, gruparea de semne zodiacale se sprijină pe o bandă circulară care include o inscripție de aspect cufic (nedescifrată). În câmpul circular din centru se află medalioanele cu cele șapte planete – șase dispuse circular în jurul medalionului soarelui. Pe revers, discul prezintă o verigă prin care trece un fir de suspensie compozit, realizat din alte aliaje: un fir simplu în interior, îmbrăcat de un fir mai subțire încolăcit, cu spiralele libere (resort), cu excepția unei mici porțiuni (locul cel mai solicitat în purtarea atârnată), în care sunt solidarizate prin lipirea unei mici bucăți de metal. Deși discul pare a fi fost realizat de meșteri abili, caracterul schematic al reprezentărilor (inclusiv inscripția) sugerează imitarea unei piese de bună calitate, provenită din Orientul islamic. Reprezentări similare ale planetelor și zodiilor sunt cunoscute pe piese orientale de ceramică și de metal, de foarte bună factură, datând din aceeași epocă. Autorul a emis și câteva considerații privind funcția piesei (mai degrabă apotropaică decât servind la divinație) și proveniența ei (cel mai probabil un rezultat al jefuirii orașului oriental de la Orheiul Vechi), ca și asupra posibilității ca forma sau decorul unor obiecte descoperite în zonă, unele sigur cu rol apotropaic, să sugereze grupul planetelor din reprezentările zodiacului.

ANNA ADASHINSKAYA de la Centrul de Studii Ruse a Universității din București a susținut în limba engleză comunicarea „Visitors and Keepers of St. Nicholas Church in Bălinești According to Its Graffiti” (rom.: „Vizitatori și păstrători ai Bisericii Sf. Nicolae din Bălinești potrivit graffitiilor ei”). Autoarea a amintit că pe pereții bisericii Sf. Nicolae din Bălinești, se găsesc numeroase graffiti care atestă istoria folosirii și a vizitelor acestui lăcaș de cult. Chiar și datarea edificiului în 1494 se bazează pe un graffiti din

absidă. Totuși, în cursul restaurării, multe dintre aceste graffiti au fost chituite și integrate cromatic, devenind prin urmare ilizibile. În comunicarea ei, autoarea a prezentat conținutul acelor graffiti pe care a reușit să le descifreze pe baza fotografiilor de dinainte de restaurare. De asemenea, ea a analizat dispunerea acestor inscripții în spațiul bisericii. Astfel, la lumină au ieșit trei grupuri de autori de graffiti: 1) preoții și diaconii care au slujit în biserică în diferite vremuri, 2) membrii familiei ctitorului, Tăutuleștii, și 3) diverși vizitatori ocazionali. Membrii primului grup au lăsat multe inscripții scurte atestându-le numele și data, în principal (dar nu exclusiv) în absida bisericii. Tăutuleștii par să dețină dreptul ctitoricesc asupra bisericii în secolele XVI–XVII, iar inscripțiile confirmă înmormântarea lor în pronaosul bisericii, precum și numirea lor în rândul diaconilor din Bălinești. Printre vizitatorii bisericii, se numără mai multe personalități atestate de alte documente istorice, precum diaconul Constantin Udrea Gânscoș (Gânscoș), menționat în actele de judecată din vremea lui Vasile Lupu (1634–1653), sau Ieremia Logofăt, menționat în 1598. Judecând după prezența acestor persoane la Bălinești, curtea Tăutuleștilor continua să joace un rol social și politic important de-a lungul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, în timp ce amplasarea inscripțiilor acestor vizitatori în pronaosul bisericii poate sugera folosirea acestui spațiu drept loc de întâlnire. În sfârșit, în absida bisericii, lângă nișa folosită ca jertfelnic, se află cel puțin cinci seturi diferite de pomelnice care îi comemorează pe ctitori și pe membrii familiilor lor, precum și pe preoții și diaconii care au slujit la Bălinești. Nicolae Iorga a publicat parțial unul dintre aceste pomelnice, însă le-a neglijat pe celelalte patru. Or, merită a fi notat faptul că unul din pomelnice confirmă identificarea soției lui Ioan Tăutul cu Magdalena – ipoteză susținută de Corina Popa, dar respinsă de Ștefan Gorovei.

CRISTINA COJOCARU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a prezentat comunicarea „Noi descoperiri și ipoteze despre iconostasele Mănăstirii Dragomirna (secolele XVII – XVIII)”. Autoarea a amintit că astăzi în biserica Pogorârea Sfântului Duh a Mănăstirii Dragomirna, jud. Suceava, – ctitorie a Mitropolitului Anastasie Crimca și a fraților Luca și Simion Stroici de la 1602–1609 – se află instalat un iconostas din lemn sculptat și aurit, despre care istoriografia afirmă că provine de la Mănăstirea Solca și că datează din 1613, fiind transferat în actuala poziție în anul 1793. În realitate doar un mic fragment al acestui iconostas poartă marca stilistică a epocii Movileștilor, restul fiind o lucrare unitară de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, executată în stil baroc ucrainean cu elemente de rococo, datată 1781 și semnată „ieromonah Kaliist Barnovschi iconopiseș”, inscripție care nu a fost citită și publicată până astăzi. Cercetări recente au relevat faptul că icoanele împărătești din iconostasul bisericii mari de la Dragomirna, reprezentându-i pe Iisus Hristos Mare Împărat și Arhiereu și pe Maica Domnului cu Pruncul, au fost copiate cu fidelitate după o pereche de icoane provenite din atelierele țarului de la Kremlin, care se află în tezaurul Mănăstirii Putna și nu au fost făcute publice până la acest moment. Cea mai plauzibilă ipoteză este că aceste icoane de mari dimensiuni ar fi fost aduse de la Moscova de o delegație a mănăstirii Putna, condusă de Egumenul Filotei, care a mers să ceară donații de la Petru cel Mare în 1692. Se pune, așadar, problema precedentelor iconostase ale Mănăstirii Dragomirna, cele originare, de la începutul de secol al XVII-lea, a căror urmă s-a pierdut în timp. Despre primul iconostas al bisericii mari se spune că a fost dus în 1795 la Biserica Arbore, iar în prezent se află la Mănăstirea Solca, informație care nu este confirmată de evidența realității din teren. În bisericuța schitului mănăstirii Dragomirna, zidită la 1602, se află acum un al doilea iconostas, databil tot la finalul secolului al XVIII-lea, realizat în stil baroc ucrainean și pictat de un meșter moldovean. Având ca principal argument hramul deosebit de rar pe care biserica veche a mănăstirii îl are, anume Sfinții Enoh, Ilie și Ioan Teologul, dar și observații de ordin stilistic, cercetătoarea susține ipoteza referitoare la supraviețuirea unor fragmente din vechiul ansamblu – o ușă împărătească și o icoană cu hramul mai sus amintit – care se păstrează în biserica de lemn din Păușești, jud. Iași, și care au fost date de către cercetătoarea Marina Sabados de la începutul secolului al XVII-lea.

Ședința de amiază (11.45 – 12.45) a fost moderată de către arhimandritul POLICARP CHIȚULESCU, consilier patriarhal și director al Bibliotecii Sfântului Sinod. În cadrul acestei ședințe, de asemenea, au fost audiate trei comunicări.

Prima comunicare – intitulată „Un text mistagogic inedit în Moldova secolului al XV-lea și implicațiile sale iconografice” – i-a aparținut VLAD BEDROS de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Cercetătorul a vorbit despre Manuscrisul 50 (fost 46) din biblioteca mănăstirii Putna, un Sbornic anonim de la finele secolului al XV-lea, care conține, între fol. 83v și 88r, un text mistagogic în două voleuri. Prima

parte reprezintă o explicare a momentelor liturgiei, de la intrarea sacerdotului în sanctuar până la împărțire, văzute în mod surprinzător ca o teatrală confruntare între un enigmatic înger al Domnului și un diavol. A doua parte reprezintă o *narratio animae utilis* cu un conținut bine cunoscut: viziunea călugărului care se îndoia că euharistia este chiar trupul lui Hristos. În cadrul comunicării vorbitorul a prezentat succint conținutul celor două velleuri ale dipticului mistagogic și le-a pus în legătură cu particularitățile iconografice ale picturii moldovenești contemporane circulației textului.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței – fiind intitulată extrem de laconic „Un pronaos – o iconografie” – a fost prezentată de către prof. emerit TEREZA SINIGALIA de la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Autoarea a subliniat faptul că restaurarea picturilor murale din interiorul bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți, comandate de către Ștefan cel Mare cam în același timp cu montarea lespezilor funerare pentru voievozii Moldovei din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, din naos, a schimbat percepția asupra programului iconografic din întreg spațiul sacru. În acest context, iconografia pronaosului, practic necunoscută anterior, a căpătat o pondere neașteptată în istoria artei medievale din Moldova. Temele se înșiruie în registre clar individualizate pe pereți și, parțial, pe bolți: „Ciclul Arhanghelului Mihail”, „Menologul”, „Ciclul Sfintelor Femei”, grupat în jurul „Tabloului funerar al cneaghinei Anastasia”, fiica lui Lațcu Voievod, prima mare binefăcătoare a Episcopiei de Rădăuți.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe, intitulată „Un hrisov inedit, decorat cu icoana Sfintei Treimi, emis în favoarea Mănăstirii Radu-Vodă din București” a fost prezentată de către OANA-MĂDĂLINA POPESCU de la Biblioteca Academiei Române. Autoarea a vorbit despre un hrisov inedit, important atât prin formă, cât și prin conținut, păstrat la Arhivele Naționale Istorice Centrale. Este vorba despre un document din 3 februarie 1785, emis de Mihail Șuțu, domnul Țării Românești, prin care acesta îi întărea Mănăstirii Radu-Vodă (una dintre cele mai vechi, bogate și renumite comunități monahale din București, datând din a doua jumătate a secolului al XVI-lea), condusă la acea dată de egumenul Hrisant, câteva din privilegiile anterioare. Actul este decorat, în partea stângă a frontispiciului, cu icoana Sfintei Treimi (sub forma Ospitalității lui Avraam), hramul istoric al lăcașului de cult, piesa fiind, cel puțin până în momentul de față, singurul hrisov de acest tip al mănăstirii bucureștene, păstrat în colecțiile de documente interne, dar și unul dintre puținele acte de cancelarie ornate cu icoana Sfintei Treimi, pe care autoarea le-a descoperit în cercetările ei anterioare dedicate acestui subiect, atunci când a găsit doar 3 documente de acest fel. În partea dreaptă a frontispiciului, întâlnim și o personificare a Dreptății, dar sub chipul virtuții creștinești, după cum ne încredințează cuvintele scrise pe sulul de hârtie din mâna dreaptă a acesteia, la rândul lor, o raritate iconografică. Cercetătoarea a mai subliniat valoarea deosebită a hrisoavelor împodobite cu chipuri sfinte, care, dincolo de frumusețea artistică de netăgăduit, pun în lumină o ideologie politică, o mentalitate și o societate creștină. Căci, dacă este firesc să întâlnim icoane (miniaturate, gravate, pictate) pe cărți de cult sau de literatură religioasă – fie ele manuscrise sau tipărite – prezența icoanelor pe actele oficiale emise și semnate de domnii români constituie o mărturie despre un stat creștin, fie el și sub suzeranitate otomană în acea vreme.

Ședința de după prânz (orele 13.45 – 14.45) a fost moderată de către VLAD BEDROS, cercetător științific gradul III de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări.

Prima comunicare – având titlul „Noi teme iconografice și traseul lor în mediul monastic paisian (secolele XVIII–XIX)” – i-a aparținut monahiei ATANASIA VĂETIȘI de la Mănăstirea Stavropoleos din București. Autoarea a amintit de o serie de mutații – în sensul occidentalizării limbajului artistic – pe care le-a cunoscut cultura vizuală monastică în timpul mișcării paisiene din țările române (sec. XVIII–XIX). În arta icoanei apar teme iconografice sau elemente stilistice noi care pătrund, pe calea emigrației monahale, din spațiul slav în mănăstirile din zona Buzăului și a celor din Nordul Moldovei. Comunicarea s-a concentrat asupra câtorva icoane aflate în colecții muzeale mănăstirești și eparhiale, a arătat sursa iconografiei lor, traseul pe care au ajuns în spațiul românesc și ecoul pe care l-au avut în cadrul atelierelor locale.

A doua comunicare din cadrul ședinței, intitulată „Portrete din vechi tipărituri românești; studiu de caz: cuviosul Paisie de la Neamț” i-a aparținut arhimandritului POLICARP CHIȚULESCU de la Biblioteca

Sfântului Sinod. Autorul a amintit că în grafica vechilor noastre tipărituri portretistica s-a dezvoltat treptat, îmbogățind și ilustrând din ce în ce mai luxos, atât cărțile de cult, cât și alte lucrări religioase sau laice. Subiectul abordat a fost, în mod evident, aghiografia și scenele biblice. Vorbitorul a mai subliniat, că, în mod cu totul excepțional, în cărțile românești au fost reprezentate persoane ecleziastice aflate în viață sau care trecuseră de curând la cele veșnice. El și-a propus o incursiune în istoria acestor portrete tipărite și răspândite împreună cu cărțile în care au apărut, punând accentul pe cazul Sf. Cuvios Paisie de la Neamț (+1794).

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe, intitulată „Imaginea capitalei bizantine în interpretarea unui atelier florentin de cassoni din secolul al XV-lea” i-a aparținut lui CONSTANTIN I. CIOBANU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Scopul comunicării a ținut de demonstrarea afinităților de ordin stilistic și topografic existente între imaginea Constantinopolului din decorul unei „lăzi de zestre” (cassoni) executate între anii 1461 și 1465 de către atelierul florentin al lui Apollonio di Giovanni și Marco del Buono Giamberti și imaginea aceluiași oraș din fresca de secol XIV ce ilustrează strofa introductivă la „Imnul Acatist” de pe fațada bisericii Sfinții Petru și Pavel din insula Golem Grad a lacului Prespa (Macedonia de Nord).

Ședința de la orele 15.00 – 16.20 a sesiunii a fost moderată de către DANA JENEI, cercetător științific gradul II de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul ședinței au fost expuse trei comunicări.

OVIDIU CRISTEA de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române a avut prima comunicare, intitulată „Războiul cel lung în imagini: câteva reflecții pe marginea tablourilor lui Hans von Aachen și a portretelor lui Mihai Viteazul”. Autorul a menționat că înfruntările militare din timpul *Războiului cel Lung* (1593–1606) au fost susținute nu numai cu armele ci și cu o varietate de alte mijloace, condeiul sau penelul fiind adeseori folosite de tabăra Habsburgilor pentru a-și atinge obiectivele. O bună parte dintre asediile și bătăliile îndelungatului conflict habsburgo-otoman au avut o largă difuzare în știrile timpului și totodată în reprezentări iconografice. Asemenea știrilor, acestea din urmă au încercat să susțină legitimitatea conflictului și să convingă o audiență cât mai largă de derularea favorabilă a înfruntărilor. Un dosar exhaustiv al imaginilor referitoare la „Războiul cel Lung” urmează a fi întocmit. În comunicare cercetătorul și-a propus deschiderea unei discuții pe marginea *alegoriilor* lui Hans von Aachen realizate între 1604-1606 și păstrate de împăratul Rudolf al II-lea într-un dosar personal. Deși scopul acestor opere pare să fi avut un impact limitat, ele au avut în fapt o difuzare mult mai largă, copii ale unora dintre ele fiind trimise altor suverani europeni, iar unele au făcut obiectul altor reprezentări. Interesul pentru lucrările lui Hans von Aachen este multiplu. Pe de o parte este vorba de un discurs post-factum, operele sale fiind realizate la câțiva ani după evenimentele militare reprezentate; pe de altă parte unele lucrări reprezintă evenimente (bătăliile de la Șelimbăr, Guruslău și Teșani) în care au fost implicați și domni ai Țării Românești (Mihai Viteazul, Radu Șerban) și ar fi interesant de văzut dacă (și în ce fel) discursul imperial a reflectat această participare. În legătură cu acest aspect ar merita rediscutat și rostul jucat de reprezentările lui Mihai Viteazul în gravurile și tablourile din epocă și din perioada imediat următoare. A fost un rezultat al faimei de care s-a bucurat domnul Țării Românești sau, pe urmele unei ipoteze a profesorului Andrei Pippidi, inserarea portretului lui Mihai voievod s-a datorat altor rosturi? O comparație cu alte imagini difuzate de curtea de la Praga – în opinia cercetătorului – ar înclina spre al doilea răspuns.

IULIANA DUMITRAȘCU de la Muzeul Național de Artă al României a susținut comunicarea „*Într-acolo și iarăși înapoi*: circulația unui model microarhitectural în argintăria sud-est europeană (secolele XVI–XVIII)”. Autoarea a vorbit despre un chivot dăruit de voievodul Antonie Ruset în 1678 Mănăstirii Sf. Nicolae din Iași, aflat în prezent în patrimoniul MNAR, – chivot – care se înscrie tipologic într-o serie impresionantă de obiecte microarhitecturale decorate cu elemente de inspirație gotică, aflate preponderent în colecții din România și Serbia. Prototipul acestei serii pare să fie chivotul dăruit în 1569 de mitropolitul Gheorghe mănăstirii Sfânta Ecaterina de la Muntele Sinai, despre care există puține informații în literatura de specialitate. În comunicare cercetătoarea a încercat să sintetizeze informațiile cunoscute despre aceste obiecte și să prezinte câteva concluzii preliminare obținute în urma unei analize seriale.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe a fost cea a SIMONEI DRĂGAN de la Universitatea din București (Bursieră a Fundației Bonte) și de la Muzeul Național de Artă al României. Intitulată „Imaginea de

arhitectură în cercetarea istorică: grafica de monument în arta românească de secol XIX”, comunicarea și-a propus o explorare a valorii artistico-documentare a graficii de monument românesc din secolul al XIX-lea în lucrări aflate preponderent în fondul Muzeului Național de Artă al României. Autoarea a încercat să raporteze visul de descriere ‘neutră’/obiectivitate științifică în redarea vestigiilor istorice și a monumentelor arhitecturale prin artă (Stephen Bann) la practicile artistice din arta românească a celei de-a doua jumătăți a secolului și la obiectivele – uneori științifice, alteori comerciale – identificate. Artiștii analizați sunt Henri Trenk, Amedeo Preziosi și Carol Popp de Szathmári, antrenați, într-un fel sau altul, în procesul de construire a națiunii specific momentului. Autoarea a urmărit valorile artistice care au prevalat (de exemplu, scenografia pitorească) atunci când reprezentarea monumentului pierde din obiectivitate, dar mai ales modul cum au fost utilizate imaginile artistice ale principalelor monumente vizate în cercetarea istorică românească și pentru restaurări. Unii artiști, precum Szathmári, puteau fi prea imaginativi, „ratând” detalii importante sau incluzând stadii diferite ale monumentului într-una și aceeași lucrare. Pe de altă parte, același artist a realizat copii fidele după lucrările altor confrăți, de exemplu după acuarele de Preziosi. În final autoarea a selectat câteva monumente istorice și de arhitectură suficient de cunoscute pentru a fi redade de mai mulți artiști și în mai multe tehnici (desen, acuarelă, ulei pe hârtie cerată, fotografie etc.), precum și pentru a valorifica polemicile pe care soarta acestor monumente le-au stârnit în epocă între specialiști, – polemici – oglindite și în revistele vremii.

Ședința de seară (orele 16.35 – 17.55) a sesiunii a fost moderată de către CRISTINA COJOCARU, cercetător științific de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări consacrate artei din Transilvania.

DRAGOȘ NĂSTĂSOIU de la Colegiul Noua Europă / Institut pentru Studii Avansate, București, a vorbit despre restituirile iconografice și epigrafice la biserica medievală din Suseni-Colț (județul Hunedoara). Ctitorie a familiei cneziale românești a Căndeștilor din Râu de Mori, biserica-sală cu turn masiv peste altarul rectangular decroșat din Suseni-Colț a fost ridicată după mijlocul secolului al XIV-lea și decorată cu fresce bizantine de filiație paleologă fie la sfârșitul secolului al XIV-lea, fie la începutul veacului următor. Deservind de la bun început o comunitate monastică, lăcașul de cult medieval a fost abandonat către sfârșitul secolului al XVI-lea, după trecerea la calvinism și maghiarizarea familiei nobiliare (devenită astfel Kendeffy) care l-a patronat. Nemaifiind utilizată, biserica era deja ruinată la mijlocul secolului al XIX-lea, această stare de decădere continuând pe tot parcursul veacului al XX-lea, în pofida caracterului arhitectural insolit al monumentului și a valorii remarcabile a decorației sale murale. Reluarea în 1995 a vieții monahale în jurul bisericii din Suseni-Colț a contribuit în mod paradoxal la distrugerea monumentului medieval care – la inițiativa Episcopiei Aradului – a fost reconstruit ilegal în anii 1995–1996 de către nou-stabiliții călugări, asistați de arh. Șerban Gubovici și sing. Liviu Hanțiu. În anul 2001, aceeași păstorire a hotărât ‘restaurarea’ frescelor bizantine, care au fost în consecință repictate grosier de către pictorul Viorel Țigu. Întrucât valorosul monument istoric a fost regretabil compromis de restaurări neprofesioniste, autorul comunicării și-a propus să reconstituie pe cât posibil programul iconografic original al bisericii medievale din Suseni-Colț, pornind de la o serie de mărturii scrise și vizuale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Alături de descrierile de epocă ale bisericii și decorației sale murale (Ștefan Moldovan, 1853; Gábor Téglás, 1882–1883; Gábor Szinte, 1893 etc.), valorificate doar parțial de cercetarea anterioară (Vasile Drăguț, 1968–1970; Ecaterina Cincheza-Buculei, 1976; Anca Bratu, 1985; Adrian Andrei Rusu, 1989–1997), au fost folosite pentru prima dată copiile în acuarelă reproducând decorația murală a bisericii, realizate de către István Gróh în perioada 1907–1909. Toate aceste surse secundare permit nu doar reîntregirea într-o mai mare măsură a programului iconografic original al bisericii din Suseni-Colț, ci și recuperarea unora dintre ineditele sale inscripții slavone.

DANA JENEI, cercetător științific gradul II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a abordat tema „decorațiilor murale premoderne din Brașov”. Autoarea comunicării si-a concentrat atenția asupra Casei Closius din Brașov – situată pe Șirul Scurt al Pieței Sfatului – unde se păstrează elemente arhitecturale și artistice care dezvăluie evoluția istorică a clădirii, incluzând decorația murală pictată a interioarelor de date diferite. Imobilul, în care ființează Muzeul Civilizației Urbane din Brașov, a fost reconstruit succesiv pe fundațiile medievale, păstrând până târziu, cel puțin pe fațada de est, un portic

deschis cu arcade pe stâlpi de piatră, la fel cu cel al Casei Negustorilor de pe partea opusă a vechiului Târg de Pește, menționat (înainte de a fi înzidit) în documentele legate de remanierea clădirii din anul 1800. În această etapă de intervenții a fost realizată și decorația murală a camerei de la etaj cu picturi figurative în medalioane ovale în grisaille care ornamează elementele de arhitectură – portrete antichizante, la intradosul ferestrelor, și alegorii în partea superioară a ușilor.

Ultima comunicare din prima zi a sesiunii a fost cea a LETIȚIEI NISTOR de la Institutul de Arheologie „V. Pârvan” al Academiei Române. Având titlul „Corpusul pietrelor profilate din arhitectura castelului Bethlen din Sânmiclăuș (județul Alba): între decor și funcțiune”, comunicarea a propus o nouă lectură a istoriei castelului Bethlen din Sânmiclăuș pe baza analizei fragmentelor de piatră sculptate conservate in situ și relevate de autoare în 2021. Istoria castelului Bethlen a fost adesea în atenția cercetătorilor, în special după publicarea inventarului din 1765 și a memoriilor nobilei Nicolae Bethlen, cel care a coordonat ridicarea castelului după propriile schițe. Cu toate acestea, monumentul în sine a rămas în afara investigațiilor de istoria arhitecturii. Singurul relevu cunoscut al monumentului a fost realizat în anii '50 de studenții de arhitectură, dar și acesta se păstrează incomplet în arhiva Departamentului de Istoria și Teoria Arhitecturii și Conservarea Patrimoniului a Universității de Arhitectură și Urbanism ”Ion Mincu”. Prin urmare, inventarierea pieselor de arhitectură din piatră care (încă) mai decorează castelul printr-o relevare detaliată a urmărit, pe de-o parte, completarea informațiilor de arhivă cunoscute în literatura de specialitate privind etapele constructive, dar și documentarea unui patrimoniu reprezentativ pentru sculptura și arhitectura sfârșitului de secol XVII în Transilvania. Corpusul analizat îmbogățește imaginea asupra concepției arhitecturale a monumentului, permițând în egală măsură decodificarea unor tipare de folosire a spațiilor interioare.

În intervalul 17.55 – 18.25 au urmat scurte dezbateri după care au fost trase concluziile primei zile a sesiunii.

Sedința de dimineață (10.00 – 11.20) a celei de-a doua zi a sesiunii a fost moderată de către MINODORA CÂRCIUMARU de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște. La această ședință au fost prezentate patru comunicări.

LUCREȚIA PĂTRĂȘCANU de la Muzeul Național de Artă al României a vorbit despre unele „Observații legate de câteva cruci ferecate din Țara Românească”. Autoarea a amintit că este binecunoscut faptul că Șerban Cantacuzino și nepotul său, Constantin Brâncoveanu, au apelat în multe rânduri la aceiași meșteri pentru comenzile lor artistice, fie că aceștia erau din Țara Românească sau Transilvania. Se știe însă mai puține despre comenzile lor către atelierile constantinopolitane, cărora le pot fi atribuite un grup de cruci ferecate din ultimul sfert al secolului XVII. Legătura celor doi principii valahi cu atelierul condus, cel mai probabil, de Michalakakis Frantzis este inițiată în anul 1681 și intermediată de patriarhul ecumenic Dionisie al IV-lea al Constantinopolului, aflat la acea vreme în Țara Românească.

Titlul comunicării lui GINEL LAZĂR de la Muzeul Național de Istorie a României a fost „Arhetipuri iconografice din cuprinsul unor manuscrise și tipărituri vechi, păstrate în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României”. Autorul a subliniat că Muzeul Național de Istorie a României deține în patrimoniul său o serie de bunuri culturale de excepție, încă necercetate exhaustiv în istoriografie. Din aceste bunuri fac parte manuscrisele și tipăriturile vechi păstrate până în zilele noastre, în special de factură religioasă, realizate de miniaturisti și tipografi pioși, care prin munca lor de benedictini, au îmbogățit tezaurul artistic și cultural al diverselor colecții medievale, clerice sau laice din spațiul românesc. Până la apariția tiparului cu litere mobile, mai întâi în China și regatele din Coreea, ulterior în Europa, în a doua parte a veacului al XV-lea, principalele mijloace de înregistrare, evidență și conservare a cugetării și erudiției umane au fost manuscrisele. Manuscrisele vechi sunt opere caligrafiate pe file de pergament sau hârtie, cu conținut religios sau laic și împodobite cu varii elemente decorative, în special iconografice. Ornamentele respective au continuat să se numească miniaturi, înțelesul noțiunii extinzându-se apoi asupra tuturor reprezentărilor figurative, indiferent de tehnica lor, însă a predominat tehnica iconografică de factură bizantină. Deoarece realizarea unor astfel de opere era o întreprindere migăloasă, îndelungată și costisitoare, durata lor de utilizare trebuia să fie cât mai mare. Pentru a rezista patinei timpului și altor factori de degradare,

manuscrisele erau legate în scoarțe de lemn, îmbrăcate în catifea, în piele sau în plăci de metale prețioase, decorate la rândul lor - prin ștanțare, gravare, cizelare sau ciocănire – cu diferite motive ornamentale, cu scene religioase și figuri de sfinți, cu scurte inscripții liturgice sau votive, cu încrustații de emailuri și pietre scumpe. Lucrate astfel, aceste ferecături dobândeau ele însele atributele unor autentice opere de artă.

FLORIN GABRIEL PETRICĂ de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște a vorbit despre „istoriile, funcțiile și simbolismul Turnului Chindiei”. El a amintit că din toate monumentele de arhitectură rămase nouă moștenire din Evul Mediu, cetățile au fascinat cel mai mult, iar acest fapt a avut printre consecințe nașterea unor paradigme artistice în epocile modernă și contemporană. Dacă monumentele care au traversat secolele, fără a fi distruse, comunică prin estetică sau stil arhitectural, iar cele aflate în ruină, prin lipsa întregului, ceea ce a determinat nașterea unor poeme ale fragmentelor, a unui imaginar aparte, cel al ruinelor. Unele monumente ajung, în timp, să-și piardă aproape complet imaginea inițială, în special din cauza unor modificări substanțiale, ocazionate de diverse reparații sau schimbări de funcție. Deseori, însă, formele medievale se alterează, fiind înlocuite cu unele moderne sau contemporane, ori chiar sunt scoase din contextul arhitectural original. Monumentul își are, așadar, propria lui „Odisee”. Ruinele, pe care timpul le-a depozat de atributele medievale, au fost încărcate, în schimb, cu o forță simbolică. Pentru țara sau orașul respectiv, monumentul capătă o însemnată valoare spirituală, iar imaginea contemporană a monumentului primește puterea de reprezentare istorică.

„Artă și heraldică pe fața de masă: blazoane nobiliare în colecția de tacâmuri a Muzeul Național de Artă al României” a fost ultima comunicare din cadrul ședinței de dimineață. Ea a ținut de studiul artelor decorative și a fost prezentată de către CARMEN TĂNĂSOIU de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a amintit de faptul că în colecția MNAR se află un patrimoniu de circa 600 de obiecte de veselă laică, din secolele XVIII-XX. Majoritatea acestora au fost înregistrate în documentele muzeului în anul 1958, fiind repartizate de la Ministerul Finanțelor, în baza Decretului nr. 147/1952, care privea „*reglementarea bunurilor confiscate, supuse confiscării, fără moștenitori sau fără stăpân*”. Actele de proveniență/înregistrare în muzeu nu menționează date privind deținătorii/proprietarii inițiali. Cercetarea câtorva dintre obiectele acestei colecții a decodificat povești de viață de la curțile nobiliare ale secolelor trecute. Identificarea blazoanelor și monogramelor de pe mânerele tacâmurilor, descifrarea marcajelor pentru atelier/meșter și pentru calitatea metalului, împreună cu analiza asupra decorației lor, au făcut posibilă datarea și găsirea unor deținători din familiile nobile transilvănene Beldi de Ozun și Bethlen, precum și un presupus dar de nuntă de la căsătoria a două vârstare princiare muntenesti, Dimitrie Ghica și Valentina Bibescu.

Ședința de amiază (11.35 – 12.35) a celei de a doua zi a sesiunii fost moderată de către OVIDIU CRISTEA de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române. În cadrul acestei ședințe au fost audiate trei comunicări.

Prima – intitulată „*Haina îl face pe domn: veșmintele și obiectele претенțiilor la tronul Țării Românești (secolele XV–XVI)*” a fost prezentată de MARIAN COMAN de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române și Facultatea de Istorie a Universității București. Autorul a menționat că odată cu integrarea, treptată și incompletă, a Țării Românești în Imperiul Otoman, disputele pentru tron s-au mutat din interiorul și din vecinătatea țării la Istanbul. Prin intermediul rețelilor trans-imperiale, претенții la tronul Țării Românești s-au răspândit deopotrivă în Europa Otomană și în Creștinătate, ignorând toate frontierele politice și religioase ale vremii. Înfățișându-se în fața papei, dar încercând să pătrundă și în cercurile reformate de la Wittenberg, cerând bani și sprijin de la regii catolici ai Franței și Spaniei, dar și de la cei protestanți ai Angliei, de la patricienii venețieni sau de la magistrații din Zürich, претенții munteni s-au adresat unor audiențe extrem de diverse. Până acum istoricii români, precum N. Iorga, A. Ciorănescu, C. Esarcu sau A. Pippidi, s-au concentrat cu precădere asupra strategiilor de legitimare verbale adoptate de acești претенți. În comunicare, prezentatorul și-a propus în schimb să investigheze felul în care претенția era construită cu ajutorul culturii materiale. Ce veșminte purtau și ce obiecte etalau acești auto-proclamați prinți ai Țării Românești? De la veșmintele „exotice” și suita „orientală” cu care un претенdent șoca un cronicar tirolez, până la sabia lui Attila pe care un altul o înfățișa nobililor venețieni sau la neobișnuita pecete, româno-chirilică, folosită de Petru Cercel în Anglia elisabetană, cultura materială

constitua o parte esențială a revendicării statutului de principe creștin. Conștient de dificultățile metodologice și de limitele documentare cu care se confruntă un astfel de demers, scopul analizei cercetătorului a fost să reconstituie, fie și doar schematic sau parțial, dimensiunea materială a pretenției la tronul Țării Românești din perioada de dinainte de Matei Basarab.

Următoarea comunicare, intitulată „O icoană de la Marea Lavră cu un portret necunoscut al voievodului Vlad Vintilă” i-a aparținut ELISABETEI NEGRĂU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Românei. Cercetătoarea a amintit că la biserica Sf. Treime din Valtero, circa la 20 km de orașul Serres, se află o icoană a Maicii Domnului cu Pruncul, pe tron, flancată de silueta Sf. Athanasie Athonitul și a unui voievod valah numit în inscripție „Ladulas”. Icoana, de mari dimensiuni, a fost restaurată în 2018 și publicată în același an de Nikolaos Petalotis, sub egida Mitropoliei de Siderokastron. Icoana Maicii Domnului poartă epitele de Oikonomissa și Lavriotissa, care, împreună cu figura Sf. Athanasie Athonitul susținând macheta catholiconului Marii Lavre de la Muntele Athos, o indică a fi realizată în Sfântul Munte. Inscripția voievodului valah sugerează o donație ctitoricească la Marea Lavră, ocazie cu care trebuie că a fost realizată și icoana: „Cel mai evlavios în Hristos și Dumnezeu credinciosul domn (*authentēs*) și singur-stăpânitor (*autokrator*) al Ungrovlahiei *Io(annis) Ladoulas Voevondas* și noul ctitor al venerabilei și sfinte Marii Lavre împărătești”. Autorul studiului asupra icoanei sugerează că voievodul „Ladulas” ar putea fi Radu cel Mare, supoziție generată de similitudinea compozițională dintre aceasta și icoana Maicii Domnului și Sf. Ioan Botezătorul provenită de la Vatopedi (azi, la Bitola), care îl înfățișează pe Radu cel Mare ca donator al locașului vatopedin. În comunicare autoarea și-a propus să demonstreze că voievodul „Ladulas” este Vlad Vintilă, și că icoana conține daniile pe care voievodul valah le-a făcut Marii Lavre între 1533–1535. În acest scop, ea a adus în discuție portretul lui Vlad Vintilă din fresca de la Marea Lavră, pictat de Teofan Cretanul în 1535 (descoperit sub repictări și publicat în 2003 de Nikos Dionysopoulos), copia de la Luvru a acestui tablou executată de Dominique Papety la 1846–1847, înainte de repictări (prezentată de Jannic Durand la ediția din 2022 a prezentei Sesiuni), ambele, identice cu portretul din icoana de la Valtero, precum și interpretarea inscripțiilor.

„De la Cozia la Cotroceni, via Curtea de Argeș; reflecții asupra școlii de broderie din Țara Românească” a fost titlul comunicării EMANUELEI CERNEA, de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea și-a propus să prezinte câteva noi argumente care ar putea susține ipoteza că arta broderiei de tradiție bizantină din Țările Române este, prin excelență, aulică. Au fost puse în discuție, astfel, o serie de broderii, icoane sau fresce comandate sau asociate unor renumite ctitorii voievodale din Țara Românească: Cozia, Curtea de Argeș și Cotroceni. În ceea ce privește arta broderiei, este remarcabilă supraviețuirea peste secole a unor tipuri iconografice rare, cum ar fi cel al pandantului format din dverele brodate *Coborârea de pe cruce* și *Plângerea Domnului*, atribuite de tradiție Doamnei Despina, reluat după aproape 200 de ani în celebrele epitafe comandate de Șerban Cantacuzino pentru ctitoriile sale. Aceleași danii cantacuzine „reaccesează” textul liturgic, unic la noi, brodat pe epitaful de la Cozia, în același mod în care arta epocii lui Neagoe Basarab preia elemente iconografice din ctitoria lui Mircea cel Bătrân, relevând astfel continuitatea discursului artistic asociat curții domnești pentru o foarte lungă perioadă de timp, fără determinări geografice sau de familie. Conservarea timp de mai bine de trei secole a unor elemente iconografice, stilistice și textuale particulare artei valahe, ilustrează existența unor ateliere de broderie aulice cu îndelungată tradiție.

Ședința de după prânz (orele 13.35 – 14.35) a celei de-a doua zile a sesiunii a fost moderată de către IULIANA DUMITRAȘCU de la Muzeul Național de Artă al României. În cadrul ședinței au fost audiate trei comunicări.

MINODORA CÂRCIUMARU de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște a prezentat unele contribuții istorice și arheologice „despre coconița Stanca, o nepoată mai puțin cunoscută a lui Constantin Brâncoveanu”. Autoarea a amintit că la sfârșitul secolului al XIX-lea, Nicolae Iorga publica traducerea unei inscripții de pe o piatră funerară, aflată în biserica „Sf. Vineri” a Curții Domnești din Târgoviște. Conform informației consemnate, lespedea a fost așezată peste mormântul unei coconițe, Stanca, fiică a lui Constantin II Brâncoveanu și, prin urmare, nepoata marelui domnitor, Constantin Brâncoveanu. Înscripția descifrată la sfârșitul modernității a cunoscut rapid uitarea, lipsind din studiile genealogice închinat

familiei brâncovenești. În anul 2018, cercetările arheologice desfășurate în interiorul bisericii au condus la descoperirea unor artefacte care prin trăsăturile lor particulare au determinat-o pe autoarea să le asocieze personajului principal al inscripției. Așadar, în opinia prezentatoarei comunicării, drumul sinuos al cercetării enigmatice Stanca începe de la „o bonetă din mătase, cu fir din aur și argint, o piatră funerară și expertiza lui Nicolae Iorga”.

Cea de-a doua comunicare din cadrul ședinței, având titlul „O *înscenare* a evenimentelor din 1821: profetie și istorie într-un tablou din colecțiile Muzeului Național de Istorie a României” a aparținut cercetătorilor MIHAI-CRISTIAN AMĂRIUȚEI de la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași, LIDIA COTOVANU de la Institutul de Istorie „N. Iorga” din București și OVIDIU OLAR de la Institutul de Istorie „N. Iorga” din București și, în paralel, de la Institutul de Studii Habsburgice și Balcanice din Viena. Scopul comunicării celor trei prezentatori a fost de a discuta semnificația unei picturi de la începutul secolului al XIX-lea din colecțiile Muzeul Național de Istorie a României din București. Analizând mai multe detalii iconografice, autorii au arătat că nu avem de-a face „cu o icoană profană”, cum se crede îndeobște, ci cu un tablou care ilustrează un episod din primăvara anului 1821, mai precis o reprezentare la nivel simbolic a negocierilor între toți actorii implicați în mișcările antiotomane și antifanariote din acel an. Analiza registrelor compoziției pare să arate că pictorul/comanditarul s-a inspirat din două texte profetice cu circulație extinsă în spațiile culturale grec și român: *Viața Sfântului Anastasie* și *Vedenia lui Agathangel*.

Ultima comunicare din cadrul ședinței, intitulată „Câteva date inedite cu privire la începuturile Mănăstirii Dragomirna (județul Suceava)”, le-a aparținut MONICĂI și lui ȘTEFAN DEJAN, de la Muzeul Național al Bucovinei din Suceava. Autorii au constatat că arhitectura remarcabilă a bisericii Pogorârea Sfântului Duh a Mănăstirii Dragomirna, ca și tezaurul neprețuit pe care îl păstrează și astăzi, umbresc umilele momente de început ale acestui așezământ monahal. Înainte de ridicarea grandioasei biserici amintite mai sus, la Dragomirna au mai fost construite alte două biserici, din care doar una se mai păstrează: Biserica Sfinții Enoh, Ilie și Ioan Teologul. Mica biserică, aflată astăzi în cimitirul mănăstirii, în afara incintei, se remarcă și ea, în pofida dimensiunilor reduse, prin zveltețea care va fi desăvârșită odată cu ridicarea bisericii mari. Pisania fixează în timp momentul ridicării, hramul și ctitorii: Anastasie Crimca, Lupu Stroici și fratele său, Simion Stroici. Hramul neobișnuit al bisericii este dovada personalităților remarcabile și al erudiției celor trei ctitori, care încep prin această ctitorie, o lucrare măreață care va suferi multe vicisitudini de-a lungul secolelor.

Ședința de la orele 14.55 – 16.15 a sesiunii a fost moderată de către ELISABETA NEGRĂU, cercetător științific gradul III de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Prima comunicare a fost prezentată în format on-line de către ANITA PAOLICCHI de la Universitatea din Pisa, Italia. Autoarea a abordat „problemele profilului biografic al lui Gerolamo Campagnani, un argintar aflat între Veneția și Constantinopol”. Acest argintar venețian este cunoscut în Țările Române pentru executarea la începutul secolului al XVII-lea a unei prețioase ferecături de icoană pentru Mănăstirea dintr-un lemn. Totuși, el rămâne o figură încă puțin investigată. Fiind cel mai probabil venețian, activitatea lui s-a desfășurat în mare parte în afara orașului, intrând astfel în contradicție cu normele existente pe atunci ale breslei. Câteva note documentare invocate de cercetătoare permit de a schița un prim profil biografic al lui Gerolamo Campagnani și de a determina mai exact perioada lui de activitate nu numai în Țările Române, dar și la Constantinopol – probă concludentă a mobilității între Orient și Occident a meșterilor argintari din epoca premodernă.

Comunicarea lui DAN D. IONESCU de la Institutul Național al Patrimoniului a abordat tema „Începuturile neoclasicismului în Principatele extracarpatice: între inițiativa domnească și cea arhierască”. Autorul a dorit să aducă anumite clarificări privind arta și arhitectura din România în intervalul dintre epoca brâncovenească/post-brâncovenească și epoca modernă. Perioada cuprinsă în intervalul 1750–1850 este neclară în ceea ce privește perpetuarea, sintetizarea și difuzarea modelelor artistice și arhitecturale anterioare, precum și în cazul preluării unor noi modele. Mai cu seamă în Principatele Extracarpatice se constată o „nesiguranță”, aproape o „timiditate” în identificarea, repertorierea, corelarea, analizarea și sintetizarea creațiilor artistice și

arhitecturale realizate în intervalul amintit. Acest subiect de cercetare i s-a relevat treptat autorului comunicării, pe măsură ce ultimul avansa în proiectul de restaurare-consolidare a ruinei Mănăstirii Giulești din marginea de Vest/Nord-Vest a Capitalei (2008–2012). Actuala ruină – a cărei formă actuală datează din a doua jumătate a veacului al XIX-lea – cu toate că a fost cercetată, nu și-a dezvăluit toate tainele. Astfel, ctitoria lui IO Alexandru Ypsilanti Voievod a rămas neîncadrată în vreo tipologie. O adâncire a analizei l-a condus pe cercetător la unele concluzii preliminare, crucial fiind un document identificat de către d-na dr. ist. Oana Popescu în Arhivele Statului-Sibiu: o petiție a arhitectului Johann Rathner. Ulterior, cercetătorul a deslușit posibilitatea creionării unei filiații: arhitectura iezuită din Italia, apoi cea din Sudul Austriei (de exemplu cea din Klagenfurt), Mănăstirea Giulești, Mănăstirea Cernica (biserica Sf. Nicolae, Ostrov și biserica Sf. Gheorghe). Aceștia li s-ar putea adăuga: biserica-paraclis Sf. Mare Muceniță Ecaterina a palatului „Curtea Nouă” („Arsă”), biserica Mănăstirii Sărințar (reconstruită), biserica Mănăstirii Ciorogârla-Samurcășești (cea veche, demolată în 1940–41), biserica Curții Bellu din Goștinari-Giurgiu, alte schituri și mănăstiri. Acestor edificii ecclesiastice li se pot asocia diferite edificii de arhitectură civilă, din toate principatele. O parte din rezultatele cercetării pe această temă autorul le-a publicat deja în „Revista Monumentelor Istorice”. Prin comunicarea de la sesiune Dan D. Ionescu a dorit să prezinte noile concluzii la care a ajuns.

Ultima comunicare din cadrul ședinței, intitulată „Surse ale arhitecturii destinate justiției în Principatele Române în cursul secolului al XIX-lea” i-a aparținut ALINEI-MIHAELA RADU de la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București. În această comunicare autoarea a urmărit identificarea unor filiații stilistic-arhitecturale în ceea ce privește arhitectura destinată justiției din Principatele Române. Alina-Mihaela Radu a prezentat cazurile unor edificii destinate justiției, construite în stil neoclasic între secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, a căror analiză ne furnizează informații relevante cu privire la sursele care au stat la baza constituirii modelului arhitectural specific programului și a procesului de modernizare a celor trei principate. Cercetătoarea a prezentat cazul clădirii Curții de Justiție din Târgu Mureș – Tabula Regia (cel mai vechi edificiu destinat justiției din România) ce își menține funcțiunea neîntrerupt până în zilele noastre, în pofida numeroaselor transformări pe care le-a suferit. De asemenea, ea a analizat arhitectura Palatului Ocârmuirii din Iași, pe fundațiile căruia a fost construit actualul Palat al Culturii, inițial Palat administrativ și de Justiție. A fost înfățișat și cazul proiectului Judecătoriei de Ocol situată pe strada Sfânta Ecaterina din București (datat în jurul anilor 1867–1870) ce preia tipologiile spațiale și planimetrice ale unor modele franceze, cum ar fi judecătoriile din Narbonne (construită în 1833) sau Limoux (1845).

Analiza fenomenului de constituire ca sursă pentru modelele arhitecturii neoclase destinate justiției din Principatele Române a condus-o pe cercetătoare la ipoteza identificării unei legături între sursele ce au stat la baza cristalizării dreptului modern ca știință în țara noastră și gustul pentru o anumită preferință stilistică, plastică și estetică în același spațiu. Acest fenomen a fost, reflectat în arhitectura clădirilor destinate justiției construite în epocă. Ca o concluzie preliminară, în Transilvania neoclasicismul de factură franco-austriacă a constituit o sursă relevantă pentru arhitectura destinată justiției, în timp ce la București sursa a fost direct arhitectura neoclasică franceză, iar la Iași modelul neoclasic francez s-a transmis pe filieră polonă.

Ședința de seară (orele 16.35 – 17.35) a sesiunii a fost moderată de către EMANUELA CERNEA de la Muzeul Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost audiate ultimele trei comunicări ale sesiunii, dedicate cu precădere restaurării, conservării, consolidării și abilitării obiectelor de patrimoniu.

HRENIUC MIRELA de la Facultatea de Arte Vizuale și Design a Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași a prezentat comunicarea „Analiza stării de conservare a bisericii de lemn „Înălțarea Sf. Cruci” din Horodnic de Jos, județul Suceava”. Autoarea a subliniat că după construcțiile din piatră și cărămidă, cele din lemn pot dăinui dincolo de granița unui veac, semnificând o firească continuitate a civilizației rurale românești. Zona muntoasă a ținutului Sucevei este bogată în lăcașuri arhitectonice din lemn. Mărturie a unei credințe străvechi stă astăzi și Biserica cu hramul „Înălțarea Sfintei Cruci” din comuna Horodnic de Jos (1717), supranumită „Călugărița”. În acest loc a fost zidită în secolul al XV-lea prima mănăstire de maici din Moldova, care a dispărut pe la începutul secolului al XVIII-lea, amintirea ei fiind păstrată de numele cătunului Schit Călugărița. Iconostasul bisericii actuale a fost zugrăvit în anul 1782 și prezintă stilul occidentalizat pentru pictura componentelor și stilul baroc ucrainean pentru elementele de

sculptură policromă. Biserica de lemn din Horodnic de Jos se află într-o stare destul de avansată de degradare, iar documentarea de teren a permis remarcarea unor aspecte de monitorizare a stării monumentului / iconostasului și a evoluției degradărilor preexistente. Cercetătoarea a mai menționat că sunt numeroase biserici de lemn care necesită intervenții de întreținere, conservare și/sau restaurare, însă, acțiunile de monitorizare pot aduce informații privind prioritizarea intervențiilor cu caracter urgent pentru salvagardarea monumentelor sau a componentelor artistice, înainte de semnalarea unui precolaps sau colaps.

Cea de-a doua comunicare – „Analiza tehnică și formele de degradare a icoanelor pe lemn de școală rusă, secol XIX” – i-a aparținut FLORINEI IANCU de la Muzeul Național de Artă al României. Având ca studiu de caz opt icoane de școală rusă de secol XIX cu tema iconografică a Maicii Domnului cu Iisus pe cruce, autoarea și-a propus să analizeze componentele care formează obiectul cercetării, începând cu panoul, apoi stratul de culoare și terminând cu ultimul strat de protecție. În opinia cercetătoarei, rezultatele obținute în urma analizei tehnice de execuție originală vor conduce către o mai bună înțelegere a formelor de degradare la care contribuie și microclimatul nefavorabil. Aceste informații – care sunt preliminare restaurării – pot trimite către stabilirea unui tratament și a unei metodologii în vederea restaurării icoanelor.

Ultima comunicare din cadrul întregii sesiuni, intitulată „Triptic de călătorie: icoană rusească, 1594; aspecte din timpul restaurării” i-a aparținut MARTEI KLUS de la Muzeul Național de Artă al României. Asemenea comunicărilor precedente, ea a fost consacrată problemelor restaurării. Autoarea a prezentat una din icoanele de mici dimensiuni, din colecția de artă veche românească a Muzeului Național de Artă al României și anume, o icoană sub formă de triptic cu o casetă din metal traforat, decorat cu un strat de mică și cu material textil de diferite culori în care sunt montate trei icoane pictate în tehnica tempera pe lemn, în manieră miniaturală, din secolul al XVI-lea. Din punct de vedere iconografic icoana reprezintă cele 12 Sărbători împărătești (Dodecaorton) împărțite în trei părți, a câte patru scene pe fiecare panou. O serie de imagini făcute în timpul documentației de restaurare, înainte de procesul de restaurare dar și în timpul restaurării au scos în evidență unele aspecte privind tehnica de execuție și starea de conservare a obiectului – toate – cu scopul de a păstra și pune în valoare opera de artă respectivă.

După finalul ședinței de seară, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 17.35 și 18.00), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

Departamentul de artă medievală*

Expoziția *M.H.Maxy De la avangardă la socialism*, curator Călin Stegorean, comisar de expoziție Patricia Bădulescu, documentare Monica Croitoru, design expozițional Skaarchitects, la Muzeul Național de Artă al României, parterul Galeriei Naționale, în perioada 28 decembrie 2022 – 30 aprilie 2023

Expoziția urmărește să contextualizeze opera unui artist important, nelipsit de controverse, care traversează perioade tensionate cultural și politic. Expoziția cuprinde 95 de lucrări de pictură, 50 de grafică și proiecte de scenografie, piese de artă aplicată, o serie de reviste de avangardă - Integral, Contimporanul, unu, Punct, dar și o selecție de filme documentare realizate în anii 1940–1950.

Dacă expoziția reușește să aducă în atenție un corpus generos de lucrări urmărind un traseu estetic, de la avangardă la realism socialist putem totuși remarca o oarecare distanță față de legăturile semnificative dintre manierele de lucru ale lui Maxy în raport cu aparatul politic, atât la nivelul ideologiei moderniste, cât și la nivelul celei de după al Doilea Război Mondial vizând inclusiv dezghețul politic din România anilor 1960 când artistul operează o încercare de restaurare a discursului avangardist. Acest moment este unul important din punctul meu de vedere pentru că reflectă pe de o parte angajamentul estetic al lui Maxy apropiat de avangardă, iar pe de alta dimensiunea fluctuantă de tipul oportunismului politic care îl plasează într-o relație duplicitară cu arta. Totodată distanța se păstrează și față de rolul de influencer (ca să folosim un termen actual din social media) al artistului și relația sa cu puterea politică, o relație care îl menține ca factor

* Prezenta cronică a fost realizată de către cercetătorii compartimentului „Artă și Arhitectură – perioada medievală” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” pe baza rezumatelor participanților la sesiune.

de decizie mai ales după instaurarea regimului comunist, atunci când devine directorul Muzeului de Artă al RPR/RSR (înființat în 1949). Având această funcție importată Maxy funcționează în paralel atât ca responsabil instituțional cât și ca artist expozant. Ar fi fost interesant de punctat transformările prin care trece Galeria Națională în timpul directoratului longeviv al lui Maxy (până în 1971) acestea punând în evidență "cele două imagini ale lui Maxy din perioada de după 1945: pictor realist socialist și artist de avangardă"¹.



Fig. 1. Imagine din expoziție.

Putem spune că această expoziție, bine panotată cu contribuția Skaarhitects, are mai degrabă un rol introductiv în opera lui Maxy cu o subtilă contextualizare grație succintelor texte explicative și a unor binevenite inserții video cu filme de propagandă, o selecție din Arhiva Națională de Filme ilustrând marșuri și manifestări legionare de la începutul anilor 1940, culminând cu propaganda comunistă.

Dincolo de lucrările din perioada cubist-constructivistă a lui Maxy din anii 1920, regăsim lucrări importante care configurează relația dintre artist și publicațiile de avangardă, precum și contribuțiile sale de scenograf.

De remarcat portretul de femeie D-na Schechter din 1916, cât și picturile care redau scene de box din anii 1930 care se remarcă prin stilul apropiat de realismul american, amintind de George Bellows și Grant Wood. Interesante sunt și lucrările din ultima parte a carierei artistului care vizează mai degrabă o manieră pop-art (Cine sunt ucigașii, 1968, ulei pe carton, Complexul Muzeal Național Moldova, Iași, Muzeul de Artă), atmosfera generală a acestei ultime etape reflectând un soi de căutare și mai eclectică decât înainte, un oarecare apăsător identitar al unui artist care a spus ce avea de spus cu ceva timp în urmă.

¹ Irina Cărăbaș, *Avangarda românească în viața de dincolo. M.H.Maxy – pictor comunist în Arta în România între anii 1945–2000. O analiză din perspectiva prezentului*, p. 46.



Fig. 2. Imagine din expoziție.



Fig. 3. Imagine din expoziție.



Fig. 4. Imagine din expoziție.

Figura lui M.H. Maxy este fără îndoială una reprezentativă pentru discursul avangardei interbelice locale și o personalitate care poate înlesni o dezbatere dinamică despre relațiile complicate dintre artist și puterea politică, dintre angajamentul estetic și cel ideologic. Expoziția încearcă să așeze lucrările în cadre estetico-temporale însă lasă loc unor întrebări semnificative și comentarii inconfortabile socio-politic și instituțional legate de modul în care se reflectă disponibilitatea la compromisul estetic, conflictul de interese la nivel instituțional, abilitatea unui artist de a se plasa constant în funcție de context și interese în realitatea ideologică a vremurilor sale și impactul asupra operei.

Olivia Nițș

Expoziția *Victor Brauner, Invenții și magie la Timișoara*, Muzeul de Artă din Timișoara, Palatul Baroc, (17 februarie – 28 mai 2023)

Expoziția dedicată artistului suprarealist român *Victor Brauner, Invenții și magie* s-a deschis la Timișoara în contextul Timișoara Capitală Culturală Europeană. Găzduită de Muzeul de Artă din Timișoara, Palatul Baroc și organizată de către Fundația ArtEncounters și Consiliul Județean Timiș, cu sprijinul Centrului Pompidou expoziția a reunit în jur de 100 de lucrări reprezentative atât pentru perioada în care artistul a activat în țară, cât și pentru cea pariziană. Curatoarea Camille Morando a reunit lucrări de la Centrul Pompidou din Paris, aproximativ 40 de lucrări, 12 lucrări din muzeele din Marsilia și Saint Etienne, și 20 de lucrări din muzee și colecții private din România.

Victor Brauner (1903–1966) s-a născut la Piatra Neamț la data de 15 iunie 1903, fiind al treilea dintre cei șase copii ai lui Herman și Deborah Brauner. Tatăl său era proprietarul unei fabrici de cherestea, pasionat de fotografie și ocultism, practici care îl vor influența pe viitorul artist. Victor Brauner studiază pentru o scurtă perioadă la Școala Evanghelică din Brăila unde devine interesat de botanică și pictură. În 1919 se înscrie la Școala Națională de Arte Frumoase din București însă, având o poziție anti-academistă participă la

o grevă studențească în favoarea alinierii mediului academic la mișcările moderniste, fiind exmatriculat în anul 1921. Activ în cercurile de avangardă înființează în 1924 alături de Ilarie Voronca și Stephan Roll unicul număr al revistei 75 HP introducând noțiunea de pictopoezie. Participă la inițierea revistelor Punct și Integral și la prima expoziție intențională din țară organizată la Sala Mozart de către revista Contimporanul. Colaborează cu revista suprarealistă Unu în care publică desene.



Fig. 1. Imagine din expoziție.

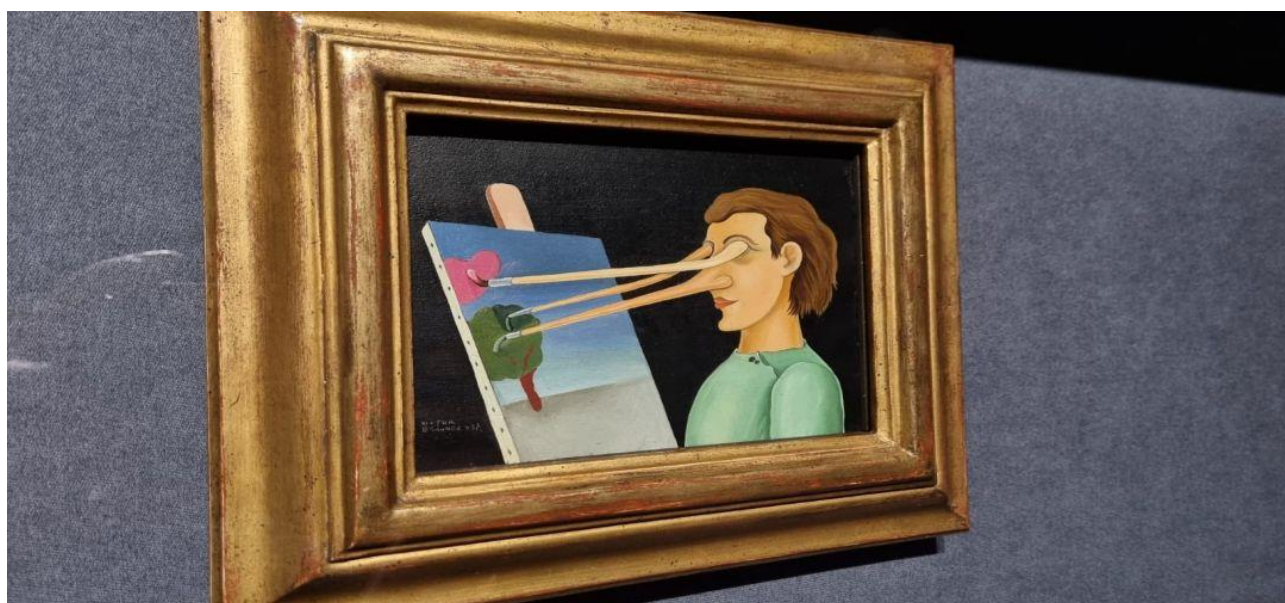


Fig. 2. Victor Brauner, *Motive (Sur le motif)*, 1937, ulei pe lemn.

În 1930 pleacă în Franța unde închiriaza un atelier în Montrouge unde îi are ca vecini pe Giacometti și Tanguy. În 1932 aderă la grupul suprarealist, iar în 1934 deschide prima expoziție personală de la Paris la Galeria Pierre inaugurată de André Breton. În 1935 se întoarce la București, aderă la Partidul Comunist de care se detașează după 1937, iar în vara lui 1938 pleacă definitiv la Paris. Își pierde ochiul stâng în urma unui conflict cu pictorii Esteban Fraces și Oscar Dominguez, fapt care îi plasează *Autoportretul cu ochiul scos* pictat în anul 1931 în sfera artei premonitorii. Dezvoltă conceptul „realul increat” și experimentează o nouă pictură pe bază de ceară și parafină. În 1948 alături de alți artiști este exclus din grupul suprarealist dorind să propună o reînnoire a mișcării. Brauner revine la în grupul suprarealist în 1959. Pe 15 aprilie 1947 se deschide prima expoziție personală la galeria Julien Levy din New York. Din 1949 Alexandre Iolas devine principalul său negustor, reprezentându-l în SUA și în Europa. Devine cetățean francez în 1963. Moare la 12 martie 1966 la Paris și este înmormântat în cimitirul Montmartre.

Expoziția rafinat panotată te poartă qvasi-labirintic de-a lungul celor 11 săli pe traseul contextelor în care artistul a activat, de la pictopezia inițiată alături de Ilarie Voronca, la perioada turbulentă a războiului, la mitologiile anilor 1950-1960. Poate cea mai semnificativă și intensă parte a operei artistului este cea realizată în timpul războiului, atunci când nu poate părăsi Franța din cauza identității sale de evreu român, fiind nevoit să trăiască ascuns într-un sat din Munții Alpi – Celliers-de-Rousset unde aprofundează preocupările sale în ocultism, alchimie și magie. În 1943 artistul inventează procedeul picturii în ceară, rezultând creații obiectuale apropiate de un univers primitiv, cu elemente folclorice și ritualice pe care le păstrează și le revizitează și mai târziu. Gândirea simbolică a artistului traversează opera sa care reflectă o dinamică aparte în relația cu realitatea adesea marcată de frici, premoniții, un bestiar intern nu întotdeauna agresiv, împlânzit de mitologii, lumi fantastice și imaginare. Există și o zonă ludică, subtilă în arta lui Brauner, interesant de descoperit, dar care și ea se revendică din aceeași preocupare pentru lumile primitive.

Expoziția dedicată lui Victor Brauner la Timișoara se dovedește a fi o inițiativă consistentă și un demers necesar în România, un model expozițional de tip clasic care ar putea reprezenta un act firesc în mediul cultural în care arta poate crea și menține standarde doar cu investiția necesară.

Olivia Nițș

Expoziția Silvan - un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX, Muzeul de Artă Craiova, 11 mai – 15 iulie 2023

Completând seria de donații către muzeele de artă ale țării – precum Muzeul Național Cotroceni și Muzeul Național de Artă Contemporană – Adrian-Silvan Ionescu, a donat recent Muzeului de Artă din Craiova 40 de lucrări grafice realizate de tatăl său, Silvan Ionescu (1909–1999), îmbogățind colecția muzeului la 85 de lucrări.

În perioada 12 mai – 15 iulie, Muzeul de Artă Craiova a celebrat acest eveniment prin expoziția *Silvan – un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX*. Cele 40 de lucrări de grafică au fost expuse în Sala Oglinzilor, cel mai spectaculos spațiu al muzeului, și a făcut din expoziție un cap de afiș al „*Noptii Muzeelor*” de pe 13 mai, un eveniment asaltat de sute de vizitatori.

Silvan Ionescu, născut la 30 iulie 1909 în comuna Dobrun, din județul Romanați, a terminat în 1936 Technische Hochschule din Berlin-Charlottenburg, cu diploma de inginer-arhitect, pentru ca, după nici doi ani, reîntors în România, să înceapă o colaborare la cele mai importante reviste culturale din capitală: Univesrul Literar, Viața, Bis, Cortina, Vremea, iar, după război, la majoritatea periodicelor culturale ale țării printre care amintim Luceafărul, Contemporanul, Secolul XX, Teatrul, Viața Românească, Amfiteatru, și publicații din provincie, ca Ramuri, Ateneu, Argeș, Cronica, Steaua, Tribuna.

În timpul studenției la Technische Hochschule intră în contact și se împrietenește cu Herbert von Karajan (1908–1989), viitorul dirijor de renume mondial, cu actrița Brigitte Helm (1906–1996), star al filmelor lui Fritz Lang („Metropolis”, „Femeia în Lună”) și G.W.Pabst („Atlantida”). Tot atunci leagă o prietenie de o viață cu filosoful Petre Țuțea care era atașat al legației românești din Berlin și îl cunoaște pe violonistul și șeful de orchestră Georges Boulanger.

Toate aceste contacte și relații au fost pentru el un prilej extraordinar de a immortaliza istoria pe viu, direct, la cel mai înalt nivel. Se poate spune că Silvan Ionescu a avut norocul de a întâlni oameni foarte

importanți, noroc care a creat o oportunitate în cariera sa artistică. Acest lucru se întâmplă de obicei când ești un om special ce atrage în jurul său o lume extraordinară cu standarde de înaltă calitate în care talentul și inteligența umană au forța unui magnet. Cum poți numi altfel talentul lui Silvan decât acela de a fi omul potrivit cu oameni potriviți la momentul cel mai potrivit!



SILVAN

*un portretist între literații, muzicienii și actorii
secolului XX*

Fig. 1. Afișul expoziției.

Majoritatea portretelor sale, sunt portrete ale unor personalități importante din cultura și arta românească a secolului XX. Silvan făcea parte din acea lume artistică, nu era un outsider sau observator pasiv, dovadă fiind faptul că multe dintre portretele sale sunt făcute pe viu, direct, după model, cu creionul și hârtia în mână. Excepții sunt personajele istorice pe care nu le-a mai prins în viață și care sunt o interpretare a documentelor sau surselor imagistice ale vremii (Cantemir, Creangă, Caragiale, Macedonski).

Sala Oglinzilor dela Muzeul de Artă din Craiova ne pune față în față cu desene după chipurile lui Brâncuși, Cik Damadian, Ion Țuculescu, Marin Sorescu, George Apostu, Const. D. Fortunescu, Elena Farago, Mihnea Gheorghiu, Dumitrescu-Bistrița, Spiru Vergulescu, V.G. Paleolog, I.D. Sârbu, Amza Pellea, Nicolae Herlea, pentru a numi doar câțiva dintre cei care au fost portretizați de artist. Lista ar putea continua cu alte personalități ale căror portrete se află în patrimoniul instituției din donații anterioare: Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Theodor Pallady, Maria Tănase, George Enescu, Valentin Gheorghiu, Liviu Rebreanu, Toma Caragiu, Amza Pellea, Liviu Ciulei, Lucia Sturdza Bulandra, și mulți alții.



Fig. 2. Aspect de la vernisaj. Adrian-Silvan Ionescu rostindu-și alocuțiunea, alături de muzeograful Lucian Rogneanu.
Foto A. Ioniță.

Cum putem defini portretele lui Silvan Ionescu? În cuvântul său critic dela vernisajul expoziției, arhitectul Emilian Ștefăruță, directorul Muzeului de Artă din Craiova, spunea că portretele lui Silvan sunt mai degrabă „portrete de caracter” decât portrete caricaturale. Personal nu pot decât să fiu de acord, pentru că aceste portrete nu au nimic comic, satiric sau grotesc, sunt portrete în care Silvan căuta să descopere adevăratul caracter al modelelor sale. Când mă uit la portretul lui Brâncuși care te întâmpină la intrarea în expoziție, văd un portret „*face to face*”, frontal, față în față, a cărui geometrie sugerează pe de o parte joncțiunea dintre elementele rombice, modulare, ale Coloanei Infinitului și pe de altă parte emanația radială a unui spirit cosmic. Este aceasta o caricatură? Nici pe departe. Cu toate acestea, mulți care se referă la Silvan, îl numesc caricaturist. Acest lucru se întâmplă pentru faptul că Silvan, de-a lungul anilor, a fost o prezență vie în saloanele umorului, la cele de grafică satirică sau la expoziții de caricatură cum a fost Expoziția de caricatură românească de la Berlin din 1985.

În *The Portrait. A Possible Connection between Psychology and Art*, istoricul de artă Irina-Andreea Stoleriu preia un citat al profesorului de istoria artei Nadejda Laneyrie-Dagendela (L'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris), care susține că „*în ierarhia genurilor, portretul ocupă un loc foarte ambiguu*”. În analiza sa, Irina-Andreea Stoleriu remarcă faptul că unii dintre portretiști s-au făcut apreciați prin modul în care au reușit să surprindă trăsăturile fizionomice ale personajelor redată sau prin rafinamentul cromaticii alese, dar nu s-au implicat pe deplin în aspectele înțelegerii lor psihologice. În schimb, unii au devenit cunoscuți datorită capacității de a înțelege modelul dincolo de fizionomia sa, încercând să îi sublinieze calitățile interioare.

Se pare că și artiștii au dificultăți în definirea portretului. Rudolf Arnheim are un eseu numit *Caricature, The Rationale of Deformation (To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays, 1992)*, în care menționează o notă de jurnal scrisă de Paul Klee în 13 aprilie 1902. Paul Klee a notat în jurnalul său că a văzut o expoziție dezamăgitoare la Galleria d'Arte Moderna din Roma: „Singurul lucru bun sunt desenele, gravurile și litografiile francezilor. În primul rând, Rodin cu caricaturile sale de figuri nud”. Astăzi, aproape un secol mai târziu, spune Arnheim, nimănui nu i-ar fi trecut prin cap să descrie schițele rapide ale lui Rodin ca fiind caricaturi. Termenul nu a fost menit să pună schițele în acuarelă ale lui Rodin într-o categorie inferioară. Mai mult ca probabil, în acele zile, Klee nu avea alte cuvinte pentru a descrie o abatere conștientă de la reprezentarea realistă în artă. Abia în secolul XX au început să se nască întrebări despre statutul caricaturii în care deliberata violare a standardului naturalistic devine o normă, concludă Rudolf Arnheim.



Fig. 3. Brâncuși.

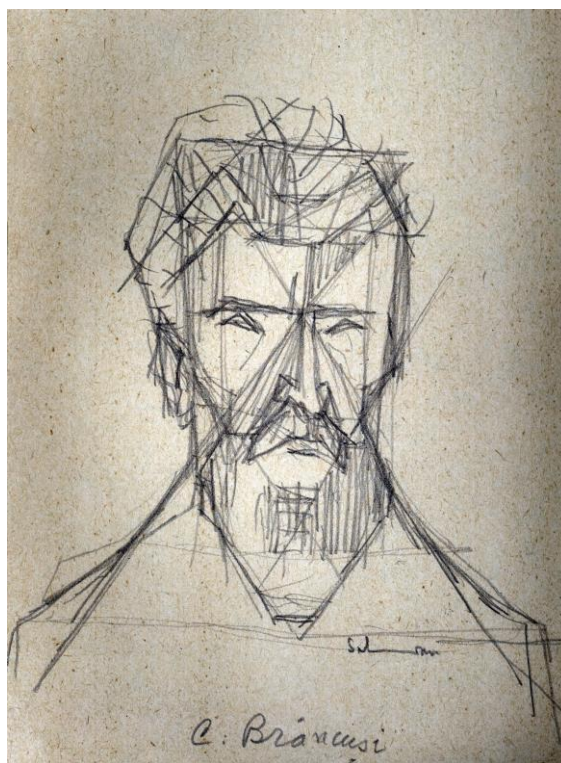


Fig. 4. Brâncuși.

Revenind la frontalitatea portretului lui Brâncuși prezent în expoziția dela Muzeul de Artă din Craiova, nu poți să nu te întrebi cât a fost pură intuiție sau cât a fost intenție în realizarea sa.

Fața, se știe, este cea mai expresivă parte a corpului uman. Pentru începători desenul portretului din față, frontal, este cel mai dificil pentru că apare plat. În plus atunci când lucrezi în linie, fără umbre, este și mai dificil pentru că unghiurile perspective care oferă tridimensionalitate desenului sunt aproape inexistente. Ce este foarte important este exercițiul pe care îl ai cu linia, și aici Silvan este un adevărat maestru. Desenele din profil sunt mult mai ușoare. Sunt apanajul caricaturii, majoritatea caricaturistilor le folosesc pentru că permit deformări expresive ale fizionomiei. Dar cât de mult pot să ne spună nouă aceste deformări ale figurii umane despre caracterul sau personalitatea celor portretizați? Studiile de fiziognomie ale lui Johann Kaspar Lavater (1741–1801) au încercat să ne dea un răspuns care astăzi este depășit, pentru că nu poți să judeci caracterul unei persoane doar după aparențele fiziognomice ale feței sau trupului.

În expoziția dela Muzeul de Artă din Craiova sunt prezente mai multe portrete ale lui Brâncuși. În două dintre ele, realizate în creion, Silvan încearcă să se apropie de aparențele fizionomice ale modelului său însă pare mai puțin preocupat de acest lucru în desenul în acuarelă; mai degrabă, exprimă experiența estetică pe care o simte în fața marelui sculptor. O experiență intimă, personală, un *close-up* care ocupă aproape toată pagina. Nu pune distanță între el și model, nu se simte nici o detașare, nici o contingentă, (cum putem vedea în portretul cu Madame Pogany) sau în portretele altor doi sculptori, Gheorghe Apostu și Ion Jalea.

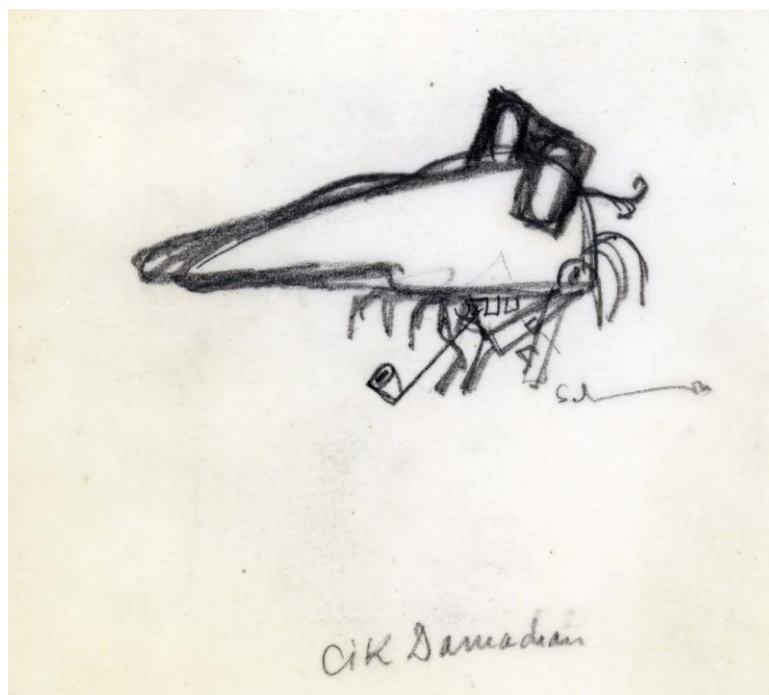


Fig. 5. Cik Damadian.



Fig. 6. Ion Tuculescu.

În mod paradoxal, unele dintre portretele lui Silvan poartă amprenta unui tragism sau devin tragicomice atunci când folosește deliberat exagerările tipice desenului caricatural, ca în desenele dedicate lui Cik Damadian. Când ai acces într-o lume atât de sofisticată de celebrități și personalități culturale, literați, actori, muzicieni, plasticieni, unii dintre ei prieteni apropiați, cariera de caricaturist te poate transforma involuntar într-un fel de bufon al regelui, postură pe care Silvan nu a acceptat-o niciodată. Mai degrabă, așa cum a declarat într-un interviu acordat jurnalistei Georgeta Pop (*Cotidianul* nr. 185, 10 august 1995) „*caricaturile mele sunt mai mult portrete psihologice*”. Oricum le-am numi, portrete psihologice, portrete de caracter, schițe sau caricaturi, portretele lui Silvan Ionescu, care au stat zeci de ani între mapele păstrate cu dragoste și grijă de fiul său, au găsit drumul spre o binemeritată reconsiderare în muzeele din România.

De multe ori aparențele fizice, ca la teatru, sunt suficiente pentru ca să creeze un actor de caracter. Acest truism aplicat caricaturii, nu a fost suficient pentru Silvan Ionescu, care avansează arta portretului la un nivel personal ce trece dincolo de ambiguitatea semnalată de istoricii de artă.

Expoziția *Silvan – un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX* dela Muzeul de Artă Craiova, organizată în condiții ireproșabile, oferă un exemplu fericit de recuperare istorică a unor valori peste care tăvălugul istoriei ar fi trecut fără milă.

Adrian Ioniță

Expoziția *Drumul către Încoronarea din anul 1922*, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, 25 octombrie 2022 – 31 decembrie 2023

Între 25 octombrie 2022 – 31 decembrie 2023, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I” a organizat expoziția *Drumul către Încoronarea din anul 1922*, pentru a marca 100 de ani de la ceremonia încoronării de la Alba Iulia. Muzeul s-a alăturat, astfel, numeroaselor instituții culturale care au comemorat în 2022 rezonantul eveniment istoric.

Expoziția, curatoriată de Cristina Constantin, a fost gândită în jurul câtorva teme: încoronarea din 1881, Primul Război Mondial, vizitele făcute de familia regală în 1919–1920 în provinciile recent alipite, cu evidentă intenție politică, de mediere a contactului între putere și noii locuitori și serbările încoronării din 1922. Fiecare temă a fost ilustrată printr-o varietate de artefacte: documente, drapele ale provinciilor istorice, uniforme, fotografii, decorații, brevete, obiecte ceremoniale, obiecte de artă, piese vestimentare, oferind publicului prilejul de a descoperi bogatul și valorosul patrimoniu deținut de Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”. Nota comună a exponatelor este dată de legătura cu regalitatea: obiecte de artă ce-i înfățișează pe membrii familiei regale (miniaturile pe porțelan ale principelui Carol și principesei Elisabeta, realizate de Carol Pop de Szathmári; busturile din bronz ale principelui Ferdinand și principesei Maria, sculptor Valentino Brustolon, începutul sec. XX), piesa vestimentară a Reginei Elisabeta, uniformele Regelui Ferdinand (uniforma Regimentului 1 Vânători „Principele Moștenitor Ferdinand”) și ale Reginei Maria (uniforma Regimentului 4 Roșiori „Regina Maria”), decorații (colanul Ordinului Ferdinand), obiecte simbolice concepute pentru încoronare (prototipul coroanei regale) sau pentru diverse festivități și ceremonii (trăsura regală de gală).

Prima parte a expoziției, dedicată încoronării din 1881, se deschide, deloc întâmplător, cu un prototip de coroană regală, realizat pentru încoronarea Principelui Carol I. Din motive necunoscute, modelul respectiv nu fost agreat, fiind urmat de alte două proiecte, aproape identice. Prototipul aflat în patrimoniul Muzeului Militar a fost executat, asemeni coroanei utilizate pentru încoronarea Regelui Carol, la Arsenalul Armatei, din metalul unui tun capturat la Plevna în 1877.

Cea de a doua parte a expoziției este dedicată Încoronării din 1922, reconstituirea vizuală a ceremoniei făcându-se prin intermediul obiectelor, dar și al fotografiilor și al materialelor de presă. Organizate pentru a celebra unirea Regatului României cu Transilvania, Bucovina și Basarabia și formarea noului stat, cunoscut sub sintagma România Mare, serbările încoronării au fost concepute ca o suită de manifestări ample, a căror scenografie, elaborată și impresionantă, trebuia să aibă un puternic impact vizual. Evenimentele au presupus o mobilizare masivă a resurselor financiare și eforturilor, într-un context dificil, într-o Românie abia ieșită dintr-un război dur, care a afectat-o economic și uman. Organizarea manifestărilor a început în primăvara anului 1920 prin numirea unei comisii compusă din politicieni, prelați, ingineri, personalități din domeniul artei (George Enescu, Ion Jalea, Arthur Verona, Costin Petrescu) și istoriei (Nicolae Iorga, Alexandru Lapdedatu) care trebuia să se ocupe de organizarea evenimentelor, construcția monumentelor, gestionarea invitațiilor și a publicului¹. Lucrările s-au desfășurat greoi, iar

¹ Mircea Hortopan, *Organizarea ceremoniilor încoronării (1920–1922)*, în *90 de ani de la încoronarea de la Alba Iulia*, cat. Muzeul Național de Istorie a României, București, 2012, p. 8–15.

încercările de acaparare a evenimentului de către diverși politicieni au tergiversat evenimentul până în 1922². S-a luat decizia ca manifestarea să se desfășoare la Alba Iulia, orașul în care Mihai Viteazul proclamase unirea celor trei provincii românești, în anul 1599. Simbolistica politică asociată locului conferea, în viziunea organizatorilor, un plus de legitimitate evenimentului. Dar cum capitala administrativă reprezenta centrul puterii politice și al statului, o serie de evenimente au fost organizate în București, pandant celor de la Alba Iulia.



Fig. 1. Prototip al coroanei regale, conceput pentru încoronarea din 1881. Colecția Obiecte Probatorii, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand”. Foto: R.C.



Fig. 2: Carol I al României, miniatură pe porțelan, Carol Popp de Szathmári. Colecția Picturi, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand”. Foto: R.C.



Fig. 3: Spiridon Georgescu, *Întoarcerea de pe front*, 1918; 1936, basorelief turnat în bronz, Colecția Sculpturi, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand”, inv. 11511. (În explicația din expoziție, denumirea lucrării este *Intrarea Suveranilor în București*, 1918)

Elementul inedit al expoziției l-a constituit suita de costume ale voievozilor munteni și moldoveni ce alcătuiau cortegiul istoric³. Parte din manifestările organizate la București, cortegiul istoric reconstitua vizual și într-o manieră performativă istoria românilor, selectând din trecut evenimentele și personajele cele mai reprezentative. Cu conceperea scenografiei și a recuzitei avea să fie însărcinat pictorul Costin Petrescu.

² Ionela Simona Mircea, *Alba Iulia, orașul încoronării, în 90 de ani de la Încoronarea...*, p. 41.

³ Sursele menționează și un cortegiu etnografic, alături de cel istoric, de organizarea căruia trebuia să se ocupe pictorul Arthur Verona. *Ibid.*, p. 13. Puțin documentat, acest cortegiu era alcătuit din primarii localităților din România, în costume populare, specifice zonei din care făceau parte. Mirela-Daniela Târână, *Cum au sărbătorit românii încoronarea*, în *Revista Bibliotecii Academiei Române*, nr. 14, iulie-decembrie 2022, p. 62, 62.

Costin Petrescu gândește cortegiul istoric sub forma unei procesiuni de 15 tablouri vivante, desfășurate cronologic, în care fiecare tablou înfățișa un eveniment istoric. Istoria debuta cu epoca daco-romană reprezentată de Traian, Decebal, armatele romane și dace, urma „Epoca legendară” cu Dragoș Vodă, Radu Negru, curtea domnească și armata. Ștefan cel Mare, Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Matei Basarab, Vasile Lupu, Dimitrie Cantemir, Constantin Brâncoveanu, Horea, Cloșca, Crișan, Tudor Vladimirescu și Avram Iancu erau considerate de pictor figuri reprezentative pentru trecutul istoric. Pentru secolul al XIX-lea (perioada post 1821), pictorul renunța la personalități în schimbul personajelor colective: tineri revoluționari, țărani, boieri, militari, în timp ce evenimentele istoriei recente erau personificate sub forma alegoriilor: 1848 prin carul Deșteptării, Unirea de la 1859 – carul Unirii, Independența prin carul Redutei de la Grivița, Unirea din 1918 prin carele alegorice Victoria și Unirea¹. Costin Petrescu își propune o reconstituire istorică cât mai fidelă, aplicând în demersul său o abordare arheologică. Din acest motiv specifică, în broșura dedicată evenimentului, sursele utilizate pentru documentarea costumelor, însemnelor heraldice, armelor: „reliquele de la Curtea de Argeș, frescurile timpului”, „documente autentice”².



Fig. 4: *Cortegiul istoric* - costumele domnitorilor (de la stg. la dreapta) Ștefan cel Mare, Ștefan Tomșa, Matei Basarab, Bogdan I, Ștefan I, Alexandru cel Bun și Constantin Cantacuzino, executate de pictorul Costin Petrescu; Colecția Uniforme Militare Românești, „Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand””. Foto: R.C.

Artistul nu era la prima reconstituire istorică. În 1904, cu ocazia sărbătoririi a 400 de ani de la moartea domnitorului Ștefan cel Mare, contribuise la scenografia evenimentului, desenând costumele personajelor istorice³. Abilitățile de pictor istorist, poate și stilul său accesibil, cu inflexiuni academiste, i-au adus aprecierea Casei Regale care-i comisionază proiecte însemnate pentru încoronare: desenarea însemnelor regale, sceptrul Regelui Ferdinand I, coroana și rochia Reginei Maria, mantiile de ceremonie ale suveranilor. Comenzile respective, dar mai ales proiectul cortegiului istoric, i-au oferit lui Costin Petrescu posibilitatea de a-și etala apetența pentru compozițiile cu subiect istoric și predispoziția spre decorativism.

¹ Costin Petrescu, *Programul oficial al cortegiului istoric*, București, 1922, p. 5–13.

² *Ibid.*, p. 6–8.

³ *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea*, (coord. și pref. Adrian-Silvan Ionescu), București, 2020. Fișa Costin Petrescu, autoare Virginia Barbu, p. 181–182.



Fig. 5: *Cortegiul istoric* – costumul domnitorului Ștefan cel Mare. Colecția Uniforme Militare Românești, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand”.
Foto: R.C.

Deși poate părea un truism, ceremoniile de încoronare nu pot fi separate de obiecte. Însă aceste obiecte nu sunt simple accesorii spectaculoase, cu rol ornamental, ci au semnificații multiple: politice, istorice, simbolice, accentuează ideea de putere, autoritate și continuitate istorică a monarhiei, structurează raporturile dintre regalitate și supuși. Ținând cont că muzeul se adresează și publicului nespecialist, nefamiliarizat cu istoria, o mai bună contextualizare a artefactelor și o evidențiere a semnificațiilor politice și simbolice deținute de acestea ar fi fost de dorit. De ce se recurge la o scenografie impresionantă ce mizează deopotrivă pe vizual, performativ, simbolic și istorie? De ce anumite obiecte ocupă un rol central în cadrul scenografiei și cum se explică aspectul lor? Sunt câteva întrebări ale căror răspunsuri credem că ar fi ajutat vizitatorul să înțeleagă atât semnificațiile obiectelor expuse, cât și faptul că are în față un exemplu de instrumentalizare politică a culturii materiale.

Ramona Caramelea

Conferința internațională *Romanian Photography. Local perspective and European trends / Fotografia românească. Perspective locale și tendințe europene*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și Biblioteca Națională a României, 8 iunie 2023, Biblioteca Națională a României, Sala Mircea Eliade

Rezultatul colaborării Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” cu Biblioteca Națională a României, conferința internațională, *Romanian Photography. Local perspective and European trends*, a oferit cercetătorilor interesați de fotografie și cultura vizuală un spațiu de dezbateri, schimburi de cunoștințe și abordări. Evenimentul a fost deschis de dr. Adrian Cioroianu, directorul Bibliotecii Naționale a României și de dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Acesta din urmă a subliniat impedimentul limitelor geografice în cunoașterea istoriei fotografiei din Europa de Est, conferința urmărind „să pună România pe harta istoriei fotografiei”.



Fig. 1. Afișul conferinței *Romanian Photography. Local perspective and European trends / Fotografia românească.*



Fig. 2. Deschiderea evenimentului de către dr. Adrian-Silvan Ionescu și dr. Adrian Cioroianu. Foto: Aurelian Stroe.

Prima secțiune a fost deschisă de Hans Cristian Manner cu o minuțioasă analiză socio-culturală a dagherotipurilor erotice (*The erotic daguerreotype. A rather special 19th century media specialty*). Comunicarea a debutat cu definirea categoriei de lucru – dagherotipurile erotice –, autorul atrăgând atenția asupra transformării noțiunii de erotic de-a lungul timpului. Interesat de relevanța dagherotipurilor pentru cercetarea științifică, autorul s-a oprit asupra modelelor, în cvasiunanimitate femei, analizând poziția socială a acestora, ipostazele în care sunt fotografiate, obiectificarea și reducerea la statutul de „obiecte ale dorinței”, lipsite de agentivitate.

Petra Trnkova (Institutul de Istoria Artei, Academia de Științe a Cehiei, Praga) a abordat problema fotografiilor itineranți, Sigismund Gerothwohl și E. Tanner, subliniind provocările cercetării unui astfel de grup: dificultatea documentării și omiterea fotografiilor itineranți din lucrările de specialitate ca urmare a naționalizării demersurilor istorice. Biografiile fotografiilor au constituit un pretext pentru a evidenția o serie de conexiuni și puncte comune între diverse contexte și culturi. Prin implicațiile geografice și transnaționale ale subiectului, comunicarea a conturat o imagine de ansamblu a fenomenului fotografic și a evidențiat mobilitatea și circulația bunurilor și a tehnologiilor în secolul al XIX-lea.

Hilary Roberts, Marea Britanie, și-a construit expunerea (*An introduction to the photographs of Florence Farmborough on the Russian Front during the First World War*) pornind de la fotografiile realizate de Florence Farmborough, profesoară plecată în Rusia pentru a-și câștiga existența predând engleza. Interacțiunea tinerei cu fotografia are loc în timpul conflagrației, când activează ca soră medicală, însărcinată cu trierea răniților. Autoarea a urmărit modul în care Florence Farmborough a documentat vizual evenimentele, prin fotografii de propagandă și instantanee, punctând contextul politic dificil și tensionat, în care susceptibilitățile față de alte naționalități, fie ele din aceeași tabără politică, erau ridicate și se puteau răsfrânge asupra statutului ambiguu al tinerei.

Comunicarea lui Theodor Ulrieru-Rostas (Muzeul Țăranului Român, București) s-a situat la intersecția dintre istoria fotografiei, istoria urbană și istoria arhitecturii prin natura surselor variate utilizate: autorizații de construcție din fondul Primăriei Municipiului București – Serviciul Tehnic, anunțuri din ziare, anuare, calendare. Printr-o minuțioasă reconstituire arheologică și o lectură critică a literaturii secundare, Theodor Ulrieru-Rostas a adus clarificări semnificative cronologiei și topografiei atelierelor fotografice bucureștene.



Fig. 3. Participanți la conferință. Foto: Aurelian Stroe.



Fig. 4. Petra Trnkova, Institutul de Istoria Artei, Academia de Științe a Cehiei, Praga. Foto: Aurelian Stroe.

O fotografie realizată de Iosif Berman i-a oferit lui Cătălin Nicolae (Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan”) pretextul pentru o discuție despre „satul african”, organizat în cadrul expoziției Luna Bucureștilor, din anul 1939 și despre practicile colonialiste din Europa. Comunicarea a debutat cu o succintă biografie a lui Iosif Berman, urmată de o discuție despre organizarea și scenografia expoziției, pentru a se opri asupra „satului african”, una dintre atracțiile majore ale evenimentului. Autorul a analizat modul în care presa a prezentat „curiozitatea”, punctând stereotipurile discursive și textele clișeizate prin intermediul cărora a fost construită imaginea „exotică” a populațiilor africane.

Cea de a doua sesiune a fost deschisă de Călina Bârză (MNAC) cu prezentarea unui instrument de lucru deosebit de util cercetătorilor interesați de istoria fotografiei sau de cultura vizuală: baza de date *Daguerrobase project*. Rezultatul unui proiect coordonat de muzeele de fotografie din Rotterdam și Antwerp, la care au participat cercetători din mai multe țări europene, inclusiv autoarea comunicării, *Daguerrobase project* a inventariat și creat o arhivă digitală cu colecții de dagherotipuri de proveniență diversă. Privind lucrurile din perspectiva cercetătorului, poate cel mai mare merit al acestei inițiative a fost cooptarea colecționarilor particulari în proiect, deschizând accesul la colecții private, adesea inaccesibile.

Aurelian Stroe a prezentat în comunicarea *Un viitor pentru trecut. Ultima fototecă „clasică” tematică realizată în România (1992–1998)* fototeca realizată în cursul proiectului *Documentarea patrimoniului săsesc în Transilvania*, coordonat de Oficiul pentru protecția monumentelor din Renania, Comitetul Național German ICOMOS și Sfatul Cultural al Sașilor Transilvăneni din Gundelsheim am Neckar, Germania, la începutul anilor 1990, în contextul emigrării masive a sașilor din Transilvania. Propunându-și ca obiectiv cercetarea, inventarierea și documentarea scrisă și vizuală a patrimoniului architectural aparținând comunității săsești, proiectul s-a materializat într-o consistentă și importantă arhivă fotografică, valorificată în prin intermediul unor lucrări științifice și albume.

Radu Igaszaz (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, București) face trecerea de la perspectiva cercetătorului la cea a artistului și ridică, dintr-o perspectivă în care reverberează ecouri etico-ecologice, problema „fotografiilor inutile”, la care s-a ajuns datorită progresului tehnologic și a democratizării mijloacelor de fotografiere.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) a abordat relația sa cu fotografia. Autorul a experimentat mediul artistic din două perspective: întâi ca fotograf, rememorând primele experiențe și ucenicia în atelierul unui profesionist, iar mai apoi ca istoric de artă, când a început să achiziționeze fotografii vechi, pentru a-i servi ca material documentar în activitatea de cercetare. Diversitatea tematică a colecției de fotografii reflectă domeniile de interes ale istoricului de artă, care valorifică propria arhivă vizuală în studiile și lucrările sale de istoria fotografiei, etnografie, istoria costumului, a copiilor, balurilor, mentalităților și manifestărilor artistice din societatea românească de secol XIX.

Fotografiile realizate de artistul vizual Alfred Schuppler în zonele afectate de război din Ucraina, ce compun „o radiografie a disperării și a distrugerii”, au făcut subiectul prezentării *Kairos: clipa eternă și fluxul existenței* (Alfred Schuppler și Carla Francesca Schoppel). Comunicarea lui Bogdan Iorga, *Back to the Past*, cu o puternică notă personală, a mutat discuția către experimentarea trecutului prin reenactment, dar și către rolul celui din urmă în constituirea identității personale.

Ultima sesiune a fost deschisă de Camelia Călin (Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești, jud. Argeș) care s-a oprit asupra portretelor familiei Golescu, evidențiind preluarea de către noua artă fotografică a unor practici din domeniul portretisticii, sesizabile la nivel terminologic și în postura personajelor. Discutând consumul și utilizarea fotografiilor de către familia Golescu, comunicarea a arătat că istoria fotografiei nu poate fi separată de istoria mentalităților, a afectelor și relațiilor interumane.

Sanda Safta (Muzeul Municipal Câmpulung) a trasat o istorie a atelierelor fotografice existente în Câmpulung între sfârșitul secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX, în timp ce comunicările susținute de Cristina Boțoghină (Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești) și Dragoș Chistol (Muzeul Național „Brătianu”, Ștefănești) au valorificat fotografii provenite de la două importante familii, Bengescu și Brătianu.

Radu Bărlă (Asociația Renascendis, Râșnov) s-a oprit asupra contribuției lui *Sárdi Elemér* la fotografia glamour. Specializat în fotoreportaj din lumea teatrului și operei clujene, *Sárdi Elemér* a practicat cu succes fotografia glamour, preluând o serie de „rețete” vizuale din cinematografia hollywoodiană.

Adriana Dumitran (Biblioteca Națională a României, București) a trasat o istorie socială a atelierului Julietta din București și a fondatorul său, fotograful Adolf Klingsberg. La scurt timp de la instalarea în țară, Adolf Klingsberg a devenit fotograf al Curții Regale (1909) fapt ce i-a permis accesul la evenimentele politice importante (Războaiele balcanice, vizita țarului Nicolae al II-lea al Rusiei la Constanța, Încoronarea de la Alba-Iulia). Proximitatea față de Familia Regală avea să-l propulseze social, aducându-i recunoaștere socială, avantaje simbolice și materiale (titulatura de fotograf al Curții Regale) și o importantă clientelă.



Fig. 5. Expoziția *Caleidoscop*. Fotografii din colecția Cabinetului de Fotografii al Bibliotecii Naționale a României, curatoare Adriana Dumitran. Foto: Aurelian Stroe.

În cadrul conferinței a fost vernisată expoziția de fotografie *Caleidoscop. Fotografii din colecția Cabinetului de Fotografii al Bibliotecii Naționale a României*, curatoare Adriana Dumitran. Valorificând lucrări din colecția Cabinetului de Fotografii al Bibliotecii Naționale a României, expoziția a oferit o retrospectivă condensată a istoriei fotografiei românești. Au fost expuse creații ale celor mai cunoscuți fotografi activi în România din a doua jumătate a secolului XIX până astăzi: Carol Szathmari, Franz Duschek, Franz Mandy, Iosif Berman, Emanuel Tânjeală.

Ramona Caramelea

Expoziția *Meşgul Şehir. İşgal İstanbul'unda Siyaset ve Gündelik Hayat 1918–1923/Occupied City. Politics and Daily Life in Istanbul*, Istanbul Araştırmaları Enstitüsü (Institutul de Cercetări din Istanbul), 11 ianuarie – 26 decembrie 2023

Cu ocazia împlinirii centenarului de când metropola de pe malul Bosforului a fost părăsită de trupele Aliate de ocupație, la Institutul de Cercetări din Istanbul (Fig. 1) a fost organizată o expoziție care aduce în acutalitate acel moment prin documente de arhivă, majoritatea uitate sau inedite, provenind din mai multe țări, unele vecine altele îndepărtate.

În fața vizitatorului contemporan se derulează o istorie prea puțin cunoscută a acelor vremuri ciudate. Imperiul Otoman își trăia cei din urmă ani, ultimul sultan Mehmet al VI-lea (1861–1926, care a domnit între 1918–1922) era confruntat cu o situație anormală, cu orașul imperial ocupat după ce Puterile Centrale fuseseră înfrânte la încheierea Marelui Război. Istanbulul nu era în totalitate europeanizat în acele vremuri deși existaseră contacte constante cu Europa încă din secolul al XIX-lea, după 1848, când în imperiu își găsiseră azil mulți revoluționari din țările central-europene. În vremea Războiului Crimeii, sultanul Abdul Medjid întâmpinase trupele franco-britano-sarde aliate iar capitala sa s-a umplut de militari de diverse arme și naționalități. Soldații otomani din armata permanentă (nizamiye) se mirau că francezii aveau niște trupe de elită, foarte brave, înveșmântate în uniforme asemănătoare celor turcești, zuavii. Dar cu greu puteau să se obișnuiască cu scoțienii purtând kiltul care le lăsa genunchii și gleznele dezgolite.



Fig. 1. Fațada Institutului de Cercetări din Istanbul, foto ASI.

În 1918, în Istanbul și-au făcut apariția trupe britanice (Fig. 2), franceze și italiene, cu administrațiile aferente în care activau, în egală măsură, bărbați și femei, civili și militari.

Viața s-a schimbat radical: au apărut săli de spectacol (teatru și concert simfonic), cinematografe, cabarete, cârciumi, săli de dans, bordeluri. Curgeau gârlă băuturile alcoolice pentru ocupanții însetați. Publicitatea se făcea în patru limbi. Apăreau periodice în limbile respective.



Fig. 2. Trupe scoțiene din armata britanică mărșăluind în Istanbul.

Cartografii aliați au elaborat un „Plan de Constantinople”, în noiembrie 1918. Această piesă rară a fost împrumutată de la Biblioteca Națională a Franței pentru expoziția de față. Pe ea erau marcate locurile de interes pentru noii veniți, clădiri ale căror destinații se schimbaseră în funcție de nevoile acestora după ce fuseseră rechiziționate: Primăria din Istanbul fusese ocupată de francezi, Ministerul de Război devenise cartierul general al generalului Louis Franchet d’Espèrey, Clubul Teutonia fondat de locuitorii germani ai orașului în secolul al XIX-lea a fost preluat de britanici drept casă de odihnă pentru ofițeri, Hotel Kroecker, proprietate germană, a fost folosit drept închisoare și sediu al poliției aliate, Școala Militară (actualul Muzeu Militar) a fost cartierul general britanic, Academia Militară Kuleli, rechiziționată de britanici, a folosit drept cămin pentru orfanii armeni, cazărțile Yıldız Orhaniye, Ortoköy și Selimye au fost ocupate, pe rând, de englezi, de francezi, de greci sau de refugiații ruși iar cazărțile Taksim și Duvatpaşa, ocupate de francezi, au adăpostit un regiment de tiraliori senegalezi iar, ulterior, au fost date spre folosință refugiaților ruși.

În arhive cinematografice din Franța sau Anglia au fost depistate secvențe filmate în anii ocupației cu parăzi ale trupelor aliate pe străzile orașului sau ceremonii la care participa generalul, viitor mareșal, Franchet d’Espèrey ori aspecte ale vieții cotidiene, cu piețe, străzi, săli de spectacol sau actele de caritate întreprinse de Crucea Roșie Americană.

Au apărut localuri de distracție, neobișnuite și de neconceput până atunci: Maxim Club, fondat de un antreprenor afro-american, Frederick Bruce Thomas, unde se cânta jazz, sau Stella Club (cunoscut cabaret ce i se mai spunea și Grădina-bar Anglo-americană) fondat de englezoaica Bertha Proctor și de același Thomas. De asemenea, muzica clasică începe să își facă loc în săli nou apărute, să fie predată în instituții de învățământ și să ofere un câmp de activitate pentru instrumentiști străini, unii refugiați din alte țări. Viața era foarte voioasă și

scumpă. Începuseră să fie practicate sporturi de echipă, precum fotbalul, pentru că soldații doreau să se simtă ca acasă și să nu-și refuze nimic. Militarii din al Doilea Batalion francez și-au făcut echipa denumită simplu „11”. Englezii își aveau și ei echipa lor și se organizau adesea meciuri urmărite de un public numeros, format în special din camarazii jucătorilor dar și din localnici mai puțin religioși, care încercau să adopte noile distracții. Chiar turcii și-au constituit în acea perioadă o echipă iar pe 23 iunie 1923 a avut loc un meci între această echipă, Fenerbahçe, și o echipă britanică. Englezii își amenajaseră peluzele lor pentru cricket sau crochet.

După înfrângerea trupelor alb-gardiste din Crimeea, în 1921, în Istanbul au ajuns foarte mulți refugiați ruși, fie ei militari, fie civili. Ei duceau o existență precară pentru că nu aveau mijloace să se întrețină și, de multe ori, primeau ajutoare și hrană de la Crucea Roșie Americană sau de la trupele aliate care le-au pus la dispoziție câteva cazărmi pentru a se adăposti, așa cum s-a văzut mai sus. Aceștia au introdus propriile obiceiuri și ocupații. Este cunoscută piesa de teatru „Fuga” de Mihail Bulgakov care descrie foarte realist drama acestor refugiați. Pe niște monitoare erau proiectate secvențe documentare cu refugiații ruși hrăniți de la cazanele militare sau cu odraselele acestora, destul de sărăcuț îmbrăcate, care primeau dulciuri de la Crucea Roșie.

Printre fugari se aflau și destul de mulți plasticieni care s-au organizat, încă din 1921, după ce ajunseseră acolo, în Uniunea Pictorilor Ruși din Constantinopol (Fig. 3) cu care au organizat și câteva expoziții. Prima manifestare a fost un eveniment de doar o singură zi, pe 9 octombrie 1921, care a fost, totuși, vizitată de 600 de persoane, eminamente străini ca și ei, dar și câțiva artiști turci. La acest eveniment au participat următorii artiști: Konstantin Astafiev (Astori), Tatiana Alexinsky-Loukina, Vladimir Bobritsky (Bobri), Nikolai Saretzki, Vladimir Ivanoff, Dmitri Ismailovici, Nikolai Petroff, Varvara Rode, Boleslav Cubis și Roman Bilinski. Lucrările au fost, în marea majoritate a cazurilor, de mici dimensiuni, limitele fiind dictate de sărăcia acestor refugiați și scumpetea materialelor necesare plasticienilor. Portretiștii au găsit mai ușor clientelă pentru arta lor. Spre pildă, Tatiana Alexinsky-Loukina, a executat portretul regelui Constantin I al Greciei sau al celebrului scriitor Arkadi Avercenko, și el expatriat în acel loc. A doua expoziție a grupului a fost găzduită în Cazarma Taksim (cunoscută și drept Cazarma Mac Mahon) și a durat o perioadă mai lungă, o lună întreagă (18 iunie – 18 iulie 1922) (Fig. 4). Pe lângă cei deja menționați au mai participat Nikolai Kalmikoff, Nikolai Baker, Nikolai Vasilieff, Georges Artemoff și Lidia Nikanorova. Pentru această manifestare, artiștii ruși au fost ajutați de ambasadorul american la Istanbul, Foster Waterman Stearns și din arhiva familiei acestuia provin majoritatea documentelor expuse.



Fig. 3. Uniunea Pictorilor Ruși din Constantinopol, 1922, Arhiva Stearns.



Fig. 4. Aspect din a doua expoziție a Uniunii Pictorilor Ruși, Cazarma Taksim, 1922, Arhiva Stearns.

Un alt artist de mare forță, Vladimir Fedorovici Kadulin (1884–1957), grafician și caricaturist, care semna Karelin Mitrich a executat multe desene umoristice inspirate de acele vremuri fără egal. El avea deja experiența acestui gen de grafică umoristică pentru că, în vremurile bune, în ultimii ani ai țarismului, executase o suită de desene cu elevii și elevele din liceele rusești, care fuseseră difuzate drept cărți poștale ilustrate de mare succes, mult prețuite de colecționari. Revoluția bolșevică i-a distrus cariera rusească și l-a îndemnat să emigreze. A dus-o foarte greu la început și, ca să se întrețină, vindea pe stradă micile sale desene, sau băntuia cafenelele și restaurantele pentru a găsi amatori de chilipiruri. Apoi și-a câștigat reputația ca portretist, imortalizând pe regele Greciei, Constantin I și pe primul ministru, Eleftherios Venizelos. Ulterior și-a găsit de lucru la Almanahul Zarnitsy, editat la Istanbul de rușii albi emigrați. Pentru acea publicație a executat ilustrația copertei. În lucrările sale constantinopolitane se întâlneau tipurile specifice acelei vremi: marinari americani beți purtați în spinare, în coșuri, de niște hamali care-i aduceau în port, la bastimentul de pe care proveneau (Fig. 5); un accident produs pe Podul Galata de un harabagiu al cărui cal prăpădit se poticnise exact pe linia de tramvai și răsturnase căruța în care era stivuit calabalâcul unui refugiat (Fig. 6); niște ridicoli muzicanți turci, în stare de ebrietate, cântând cu foc din gură și din scripcă, având dinainte inerentele mășline, pești uscați și păhărele de rachiu (Fig. 7); scene de stradă cu un bărbier tradițional care rădea sau tunde clienții la un colț sau un cizmar care pingea un pantof în preajma unei cafenele, stând turcește pe un preș; un cafegiu ce umple ceștile pe care un băiețandru cam speriat așteaptă să le ducă pe un talger la clienții din bazar; un medic musulman dar în straie apusene însă cu fes pe cap ce dădea consultații și remedii primitive în public; un negustor de zarzavaturi cocoțat pe spinarea unui măgăruș împovărat de coșurile pline cu verze și roșii pe care le duce spre piață; sau o caraghioasă patrulă a poliției aliate formată dintr-un britanic mândru, cu pipa între dinți și șapca pusă pe-o sprânceană, un carabinier italian, dolofan și cu mustăți în furculiță, învelit în pelerină și cu bicorn vetust pe cap, un francez bosumflat și, mai în spate, un grec cu o căciulă căzută pe ochi, străbătând străzile orașului într-o noapte cu lună (Fig. 8). Toate caricaturile sale erau colorate și respectau nuanțele locale. Mitrich avea un umor irezistibil, o admirabilă știință a anatomiei, a chipurilor expresive, perfect individualizate în funcție de naționalitate și acea genialitate a umorsitului care știe să aleagă subiectul care nu își poate pierde actualitatea și rămâne elecvent peste timp.



Fig. 5. Karelin Mitrich, Doi marinari americani duși de hamali la navele lor după o petrecere monstră, 1923, Colecția Zeynep Çulha.



Fig. 6. Karelin Mitrich, Trafic blocat de o haraba pe Podul Galata, 1923, Colecția Zeynep Çulha.



Fig. 7. Karelin Mitrich, Muzicanți turci cu nelipsitele rachiuri, mășline și pești uscați, 1923, Colecția Zeynep Çulha.



Fig. 8. Karelin Mitrich, Patrulă a poliției aliate, 1923, Colecția Zeynep Çulha.

La retragerea ocupanților, pe 4 octombrie 1923, orașul a întâmpinat, cu mare entuziasm, intrarea triumfală a trupelor turce. Secvențe filmate cu acea ocazie sau suite de fotografii punctează acest mare eveniment și revenirea Istanbulului la patria mamă.

Curatori ai acestei interesante expoziții au fost britanicul Daniel-Joseph MacArthur-Seal, care și-a dat doctoratul cu acet subiect generos, și Gizem Tongo, cercetătoare din Turcia care și-a susținut doctoratul în istoria artei cu o temă legată de pictura otomană din timpul Marelui Război.

Expoziția *Orașul ocupat: politică și viață zilnică în Istanbul, 1918–1923* ridică, după un secol, o cortină grea de pe istoria mult-încercată a Capitalei Imperiului Otoman, revelând aspecte inedite dintr-o epocă traumatizantă dar înnoitoare în egală măsură pentru locuitorii de rând și pentru elite din ultimele zile ale sultanatului și în preajma nașterii republicii.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990: l'art en liberté*, Les Abattoirs, Musée Frac Occitanie Toulouse, 7 oct. 2022 – 5 mars 2023

Eram obișnuit cu oglinda de apă animată de sculpturile voioase și colorate ale lui Niki de Saint Phalle din fața Centrului Pompidou din Paris. Mai văzusem câteva dintre lucrările artistei în diverse muzee ale lumii dar niciodată o expoziție amplă ca aceasta de la Toulouse (Fig. 1). În retrospectiva acestor decenii reprezentative din creația sa, 1980–1990, au fost adunate, din multe muzee și colecții, toate lucrările importante și proiectele elaborate atunci, fie în Europa, fie în America. Pentru prima dată a fost organizată o expoziție de asemenea anvergură pentru această a doua parte a carierei artistei, destul de puțin cunoscută, fiindcă a evoluat în multe părți ale lumii.

Plastician preocupat de contactul direct al amatorului de artă sau al ignorantului cu opera, fără intermedierea muzeelor și galeriilor de artă, Niki de Saint Phalle a fost interesată a lucra pentru spațiul public, cu acces direct la sculpturile sale. Arta de for, arta pentru mase, a fost idealul său. Și nu numai cea menită a orna un spațiu generos dintr-un oraș – o piață, o fântână, un parc – ci și obiecte uzuale dar investite cu mari calități artistice pentru mediul privat, familial: banchete, scaune, fotolii, mese, oglinzi, veioze, bijuterii și chiar parfumuri. Astfel, obiectele banalului cotidian puteau fi transformate în piese de excepție și aveau darul de a insufla o stare de spirit pozitivă acelor care le întrebuițau. Acest țel înalt a reușit să și-l atingă prin tot ce a executat! În anul 2001 a deschis o expoziție la Muzeul de Arte Decorative din Paris în care au fost selectate exclusiv mobile și obiecte de uz curent pe care a intitulat-o *La vie joyeuse des objets*. Acolo și-a prezentat întregul repertoriu de obiecte vesele. Între acestea, câteva scaune antropomorfe: așezându-te pe ele aveai impresia că stai în poala unui domn serios, cu cravată și sacou elegant, care te privește uimit că îndrăznești să îl deranjezi astfel sau pe genunchii unei femei în rochie strident colorată (Fig. 2) ori pe aceia ai unei mame cu păr roșu ce are alături un copilăș de culoare. Căci veselia și spiritual ludic sunt caracteristicile operei artistei. Niki de Saint Phalle nu a încetat să fie copil și să se joace, invitându-i și pe alții, pe toți cei din jur, să intre, fără teamă, în jocul ei. Viața ca joc și arta ca joc au fost principiile după care și-a conceput opera.

Niki de Saint Phalle (1930–2002), fiică a unei familii nobile (tatăl conte francez și bancher, mama actriță americană) a trăit și s-a format în egală măsură pe pământ american și francez. Nu a urmat studii de artă plastică, era mai atrasă de arta teatrală. Dar s-a apucat să deseneze și picteze ca formă de terapie în urma unei depresii și a spitalizării.

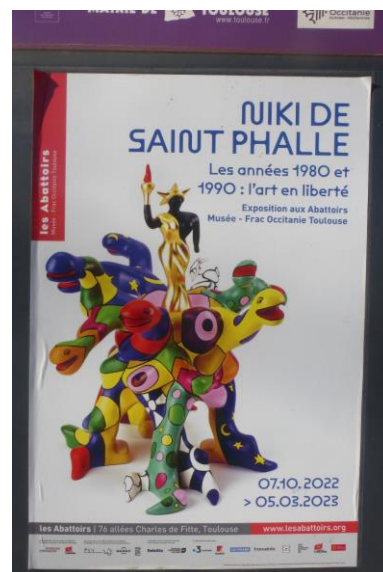


Fig. 1. Afîșul expoziției *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990: l'art en liberté*.



Fig. 2. Fotolii *Charly* și *Clarice*, 1981–1982, Muzeul de Arte Decorative, Paris.

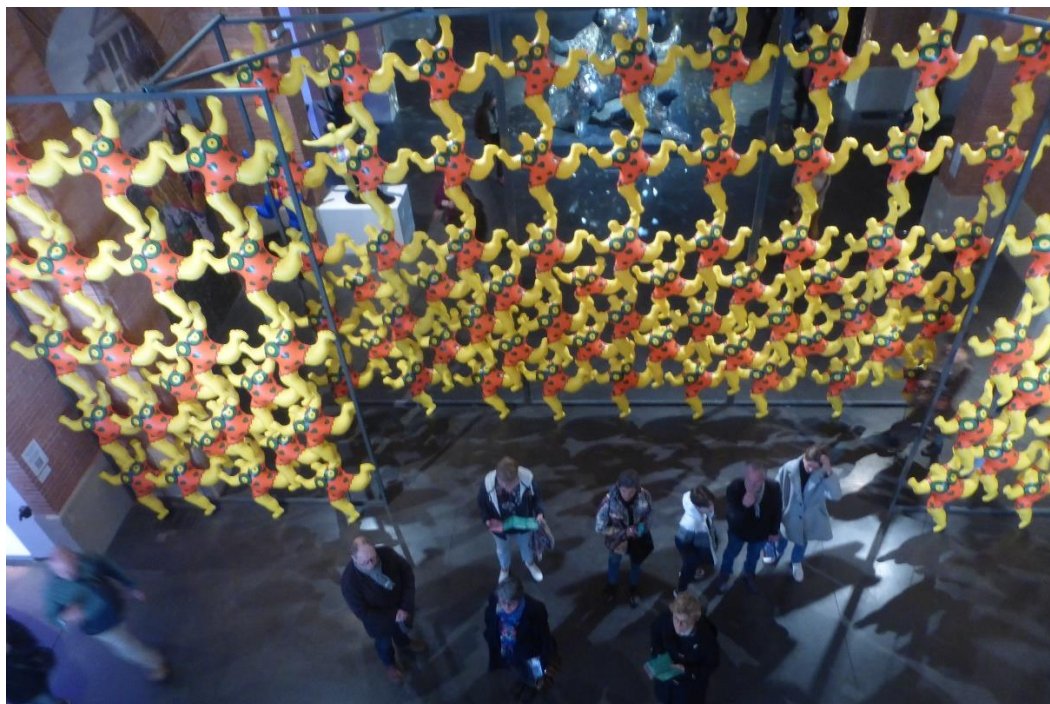


Fig. 3. *Nana Balloon Yellow*, Les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse.



Fig. 4. *Lampă unghiulară*, 1992, Muzeul de Arte Decorative, Paris.

După debutul ei, mult discutat și controversat, cu „picturile împușcate”, în spiritual artei pop și a meștrilor ce se impuseseră în pictura gestualistă, primele lucrări tridimensionale, au fost niște sculpturi cu femei corpulente, în costume de baie strident colorate – intitulate *Nana* (de la romanul omonim al lui Zola), ce păreau preluări volumetrice ale dolofanelor pictate de Botero dar cu nuanțe împrumutate de la Nicolas de Staël. În expoziție era închipuit un paravan sau o draperie din fire ca în casele mexicane, formată din Nane din plastic, gonflabile, ca pentru jocul în piscină a unor copii (Fig. 3). Toate aceste Nane purtau costume de baie roșii. Ulterior, Niki de Saint Phalle s-a orientat spre alte forme și alte subiecte care au eliminat modelele preexistente. O săritură majoră a fost suita de sculpturi filiforme intitulate *Skinnyies* (Slăbănoage) care contrastau flagrant cu Nanele din anii precedenți. Aceste contururi modelate din sârmă, cu adausuri de poliester, policrome, vesele, aveau aplicate surse de lumină care ofereau obiectului un aer sărbătoresc. Așa sunt *Zeîta Luminii*, *Lampă unghiulară* (Fig. 4) și *Femeia albastră* (Fig. 5). Artista avea să spună, cu entuziasm, despre aceste *Skinnyies*: „Am descoperit golul. Sculpturile mele respiră!”

Un bestiar, sub imperiul artei antice sau a celei medievale a catedralelor cu *gargouilles* (scurgeri) cioplite în chip de monștri, a îmbogățit repertoriul artistei: *Sfinxul*, *Diavolul*, *Moartea*, colorate la fel ca toate celelalte lucrări (Fig. 6)). Stâlpii totem din cedru ai indienilor de pe Coasta Nord-Vestică a Americii sau

măștile mexicane folosite de Ziua Morților – *calaveras* – au fost un alt subiect drag sculptoriței, dezvoltat în mai multe lucrări de diferite dimensiuni. Un craniu enorm, acoperit cu cioburi de oglindă, sclipea sinistru, în subsolul muzeului (Fig. 7). Un sfeșnic pornea de la forma unei hârci, colorată oranj (Fig. 8).

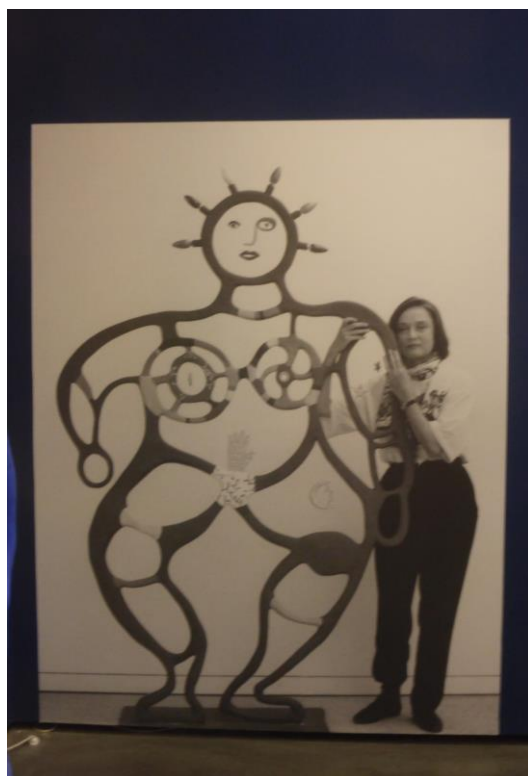


Fig. 5. Niki de Saint Phalle alături de *Femeia albastră*, foto Marianne Rosenstiehl, 1992.



Fig. 6. *La Sphynge*, 1983, colecție particulară.



Fig. 7. *Cap de mort I*, 1988, Niki Charitable Art Foundation.



Fig. 8. *Sfeșnic cap de mort*, 1997, Muzeul de Arte Decorative, Paris.

Monstrul din Loch Ness este o sculptură impozantă, acoperită, la fel, cu mozaic de oglinzi, care domina întregul parter al muzeului. Fauna și flora au fost, constant, motive de inspirație pentru plasticiană. Ea era și o pasionată ecologistă care s-a implicat în diverse acțiuni de salvare a naturii. În 2001 a fost inaugurată, la Ierusalim, *Arca lui Noe*, un ansamblu monumental compus din 22 sculpturi animaliere.

Șarpele a fost, pentru artistă animalul totem, ființa elegantă, inteligentă, perfidă care putea inspira, în egală măsură, admirație și groază. A folosit șarpele în multe dintre lucrările sale: apare ca „personaj” biblic, malefic, provocator al alungării din Rai, în compoziția *Adam și Eva – Îndrăgostiți* – care are, mai degrabă, aerul unui picnic de familie, unde șarpele este ascuns în spatele celor doi pofticioși convivi (Fig. 9, 10). Corpul filiform al șarpelui și capul cu gura larg deschisă, gata să muște, formează brațele și spătarul unui fotoliu din suita mobilierului (Fig. 11). Tot 2 șerpi încolăciți compun rama unei oglinzi. A schițat chiar o roche, prezentată în expoziție, pe care apărea un șarpe, citat evident după Henri de Toulouse-Lautrec ce o imortalizase, într-un afiș, pe Jane Avril, starul de cabaret, într-o rochie ce avea un asemenea model.

Flacoanele pentru parfumul ce l-a lansat, pe 30 august 1982, la New York aveau forma a doi șerpi încolăciți. La eveniment autoarea l-a avut alături pe Andy Warhol. Esența propusă de ea a avut mare succes și din fondurile obținute și-a subvenționat unul dintre marile proiectele la care visa, *Grădina Tarotului*.

În 1978, începuse elaborarea acestei lucrări de mare amploare, *Le Jardin des Tarots*, la Garavicchio, în Toscana, pe un teren ce-i fusese donat în acest sens. Execuția celor 22 de sculpturi inspirate de cărțile de tarot a durat 20 de ani. Artista a fost diriginte de șantier și, în primii 10 ani, a locuit chiar acolo, într-un apartament ce și l-a amenajat în stomacul *Împărătesei*, una dintre sculpturile cele mai mari din compoziția respectivă. Machetele făcute de ea în teracotă erau mărite la scară, în beton armat, și apoi acoperite cu plăci de ceramică smălțuită. Aceste plăci erau „individualizate”, dacă putem spune așa, pentru că fuseseră modelate pe miezul de beton, apoi desprinse, numerotate, uscate, glazurate, arse și amplasate la locul prestabilit. Aici este imposibil să nu fie făcută o comparație cu felul de lucru al lui Antoni Gaudi și de policromia banchetelor, fântânilor și edificiilor din Parcul Güell din Barcelona care o impresionaseră pe Niki de Saint Phalle în primele sale călătorii europene și-i marcaseră definitiv opțiunea pentru o carieră plastică.



Fig. 9. Adam și Eva. Îndrăgostiți, 1985, (față), Galeria Dalaive, Amsterdam.



Fig. 10. Adam și Eva. Îndrăgostiți, 1985, (spate), Galeria Dalaive, Amsterdam.



Fig. 11. *Fotolinnu cu șerpi*, Muzeul de Arte Decorative, Paris.

Pe lângă lucrări, în expoziție figura o suită de fotografii ale artistei la lucru sau în mijlocul operelor sale, executate de diverși maeștri ai camerei obscure: Leonardo Bezzola (Fig. 12), Giulio Pietromarchi, Marianne Rosenstiehl și Laurent Condominas.



Fig. 12. Niki de Saint Phalle stând pe *Charly*, 1989, foto Leonardo Bezzola (1929–2018), Colecția Bezzola.

Expoziția a fost organizată de Lucia Pesapane, curator independent și Annabelle Ténèze, șef conservator și director al muzeului din Toulouse, cu Audrey Palacin ca asistentă și scenografia arhitectului Pascal Rodriguez.

Poetă, memorialistă, feministă, ecologistă, militantă contra SIDA, artistă complexă, învărtindu-se într-un cerc de plâsmuitori ai frumosului cu esențial aport în primenirea limbajului artistic al secolului XX – Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Daniel Soperri, Jean Tinguely, Arman, César, Jean-Pierre Reynaud și alții – a căror apropiere au stimulat-o și încurajat-o, Niki de Saint Phalle a lăsat o moștenire perenă în statuara de for public sau în plastica mică, intimistă, menită a descreți frunțile înnegurate și a readuce jovialitatea jocului infantil în inimile cele mai împietrite.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Lumea satului în pictura românească*, Muzeul Municipiului București, Palatul Suțu, 15 decembrie 2022 – 20 august 2023

Muzeul Municipiului București a găzduit pe parcursul a opt luni, în intervalul decembrie 2022 – august 2023, expoziția tematică intitulată *Lumea satului în pictura românească*, curatoriată de dr. Elena Olariu.

Lucrările expuse, provenite din Colecția Pinacotecii București, în număr de aproximativ 50, cuprinzând pictură, artă grafică și sculptură, au ilustrat tematici și motive asociate cu mediul rural autohton. Au fost panotate într-o succesiune cronologică, începând cu opere din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea semnate de artiști precum Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Nicolae Vermont, și încheind cu creații reprezentative din a doua jumătate a secolului XX, printre care se remarcă cele ale Luciei Demetriade Bălăcescu, Ion Muscelanu, Ion Stendl. Prin această expoziție s-a urmărit surprinderea și documentarea legăturii dintre artă și mediul rural, oferind astfel privitorilor o incursiune în istoria picturii românești, în care satul și viața tradițională au constituit surse importante de inspirație. Din primul decupaj cronologic reținem lucrările semnate de Sava Henția, precum *Târgul moșilor* și *Țărancă*, ambele realizate în 1886, și pe cele ale lui Ludovic Bassarab, *Târg*, *Care cu boi* și *Peisaj la țară*. Cu toate că ambii artiști au o operă variată și semnificativă pentru istoria artei românești, Sava Henția fiind considerat un clasic al sfârșitului secolului al XIX-lea, iar Ludovic Bassarab un important reprezentant al post-grigorescianismului, creația lor este încă insuficient prezentată curatorial și analizată în literatura de specialitate, motiv pentru care decizia de a-i include în expoziție este cu atât mai salutară.



Fig. 1. Afișul expoziției *Lumea satului în pictura* lui Nicolae Vermont, *Țărancă cu copii*, ulei pe carton, Colecția Pinacotecii



Fig. 2. Ludovic Bassarab, *Târg*, ulei pe carton, Colecția Pinacotecii București.

Scenografia sălilor a fost punctată cu prezența a patru sculpturi: *Maternitate* de Ion Vlasiu, *Fată din Poiana Mărului* de Jana Gertler-Zalman, *Țărancă cu dovleci* de Ion Jalea și *Troiță* de Horia Miclescu. În plus, două casete centrale au îndeplinit rolul de puncte de referință ale expoziției: prima a găzduit lucrarea *Portret de tânără cu maramă* de Nicolae Grigorescu (ulei pe pânză), iar cea de-a doua a adăpostit *Ilustrația la Mitrea Cocor* de Corneliu Baba (cărbune pe hârtie). Grupajul de lucrări expuse a reflectat o varietate de stiluri, perioade și artiști. Ansamblul a fost completat de o vitrină cu obiecte populare din atelierul Ligiei Macovei – icoane, vase de uz gospodăresc și piese de port popular – menite să investigheze interacțiunea dintre reprezentarea artistică și mediul rural, evidențiind, în același timp, obiectul popular ca sursă de inspirație artistică și ca formă tradițională de expresie plastică. Astfel, expoziția *Lumea satului în pictura românească* invită la o analiză a modului în care artiștii au redat satul ca depozitar al patrimoniului cultural, al folclorului și a dinamicii sociale. Dacă în prima sală predomină lucrări asociate unei estetici pitorești, cu accente idilice puternice, cea de-a doua sală este consacrată orientărilor moderniste, culminând cu expresionismul simbolic și decorativ al lui Ion Țuculescu, materializat în lucrările *Păsări* și *Opoziție în verde*, inspirate de motivele artei tradiționale.



Fig. 3. Ion Țuculescu, *Păsări*, ulei pe carton, Colecția Pinacotecii București.

Demersul curatorial ilustrează articularea canonului tematic al universului rural prin intermediul portretelor, tipologiilor țărănești, scene ilustrând ocupații și activități specifice, scene de sărbătoare și joc popular, margini de sat și peisaje. Portretele și tipologiile de țărani – cu accent pe țăranii – reprezintă un element constant pe parcursul cronologiei acoperite de expoziție. În pictura sfârșitului de secol XIX reprezentarea feminină a fost în mare măsură tributară modelului grigorescian la artiști precum Nicolae Vermont – *Țărancă cu copii*. Pe măsură ce avansăm mai mult în timp, maniera, stilul și conceptele picturale se îndepărtează de epigonism, prezentând abordări post-impresioniste sau chiar onirice, așa cum se întâmplă cu lucrările lui Camil Ressu, *Țărânci din Vlaici*, respectiv Margareta Sterian, *La fermă*.

Un alt aspect proeminent, explorat de artiștii români, este reprezentat de ocupațiile și activitățile specifice mediului rural, cum ar fi transportul produselor la târg, muncile agricole, activitățile domestice. Printre exemplele relevante se numără lucrări precum *Întoarcerea de la târg* de Nicolae Grigorescu, *Târg* și *Care cu boi* de Ludovic Bassarab, *Masă țărănească* de Ștefan Popescu, *Femei spălând* de Rodica Maniu Mütznier. Lucrările *La munca câmpului* și *Țărânci* de Camil Ressu, caracterizate de o puternică expresivitate și monumentalitate, ies în evidență în acest context, redând cu empatie o realitate needulcorată, în comparație cu alte lucrări din epocă derivate dintr-o viziune sămănătoristă, sentimentală, golită de autenticitate.

Tema sărbătorilor și evenimentelor este ilustrată prin tablouri cu hore și adunări de săteni: Pan Ioanid, *Horă în sat*, Nicolae Enea, *La poartă*, Lucia Demetriade Bălăcescu, *Consfătuire țărănească*, Ligia Macovei, *Grup de țărânci*. Ceremoniile și riturile de trecere sunt reprezentate în două lucrări de excepție: Arthur Verona, *Botez*, și Camil Ressu, *Înmormântare la țară*. Peisajele rurale cu arhitecturi vernaculare încadrate de natură îmbogățesc tematic canonul ruralității în pictură, cu lucrări semnate de Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Elena Popea. Nu în ultimul rând, trebuie amintite operele care se concentrează pe expresia realistă și psihologică cum ar fi cea a lui Aurel Băeșu, *Capete de expresie*, sau cea cu mesaj militant a Anei Asvadurova Ciucurencu, *1907*, compoziție puternică ce iese în evidență prin mesajul angajant.



Fig. 4. Arthur Verona, *Botez*, ulei pe pânză, Colecția Pinacotecii București

Catalogul¹ care însoțește expoziția propune, alături de fișele tehnice și reproducerile lucrărilor prezentate în expoziție, deschiderea unor perspective istorice și teoretice asupra tematicii rurale în artele plastice prin intermediul a șapte texte critice. Plecând de la contextul cultural european (Liana Ivan-Ghilia,

¹ *Lumea satului în pictura românească = The Rural World in Romanian Painting*, coord.: Elena Olariu, trad.: Liana Ivan-Ghilia, București, 2023.

Occidentul rural și pilda percepției de sine prin artă), trecând prin analizarea fenomenului local marcat de conceptul „specificului național în artă” (Elena Olariu, *Lumea satului în pictura românească*) și reconstituind o parte din istoria Pinacotecii București (Angelica Iacob, *Tematica rurală în expozițiile Pinacotecii București*), studiile și-au îndreptat atenția asupra contribuției lui Nicolae Grigorescu (Cristina Ioniță) și cercetării componentei populare a Colecției de Artă „Ligia și Pompiliu Macovei” (Florentina Limban).

Scurta sinteză semnată de Ana Arsinca, *Evocări din cenacul marelui mecena Alexandru Bogdan-Pitești: Camil Ressu la Vlaici*, este notabilă prin faptul că reactualizează biografia lui Bogdan-Pitești, asupra căreia s-au aplecat puțini specialiști, analizând modul în care l-a susținut pe Camil Ressu. Din păcate, autoarea nu face trimiteri la studiile Corinei Teacă² și Angelo Mitchievici, care ar fi putut completa în mod semnificativ analiza³. O altă contribuție demnă de apreciere este cea a Irinei Cîrstea, *Pictorul Ipolit Strâmbu, între modernitate și discurs tradițional: Portul săteanului român*, care prezintă în premieră textul unei conferințe susținute de artist în anii 1920, păstrată astăzi în Fondul Documentar al Muzeului Național de Artă al României, arhiva Ipolit Strâmbu. Pe de altă parte, publicarea acestui material inedit ridică întrebări cu privire la absența operelor lui Ipolit Strâmbu din cadrul expoziției, în care ar fi putut fi incluse tablouri precum *La focul vetrei* (1918) sau, la limita tematică, *Peisaj de pădure* (1908)⁴.



Fig. 5. Camil Ressu, *Înmormântare la țară*, ulei pe carton, Colecția Pinacotecii București.

² Corina Teacă, *Fin de Siècle Biographies: Alexandru Bogdan-Pitești*, în RRHA.BA, t. XLVIII, 2011, p. 51–58.

³ Angelo Mitchievici, *Decadență și decadentism în contextul modernității românești și europene (sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului XX)*, București, 2011; Id., *Simbolism și decadentism în arta 1900*, pref.: Ioana Vlasiu, București, 2011.

⁴ *Pinacoteca București: repertoriul de pictură*, Vol. I, 2017, p. 189.

Reproducerea care însoțește textele critice au câteva neajunsuri. În primul rând, sursele imaginilor sau deținătorii lucrărilor nu sunt menționați, ceea ce poate induce pentru o clipă impresia că aceste lucrări aparțin patrimoniului Muzeului Municipiului București (Vincent van Gogh, *Secerător*; Milton Avery, *Spălătoare mexicane*; Jules Breton, *Femeie cârând spice*). Însă, cu precădere, o problemă semnificativă este lipsa datării lucrărilor, iar această lipsă se regăsește și în catalogul propriu-zis (p. 101–172). Prin absența unui cadru cronologic sistematic, este dificilă configurarea unei imagini globale a evoluției tematicii rurale în plastica autohtonă, ceea ce afectează calitatea catalogului ca instrument de lucru sau material de referință. De exemplu, ar fi fost relevant să avem o datare aproximativă a lucrării lui Camil Ressu, *Peisaj* (p. 48), atât în ceea ce privește contextul tematic dat, cât și în perspectiva unei posibile analize stilistice a operei pictorului.

Totodată, punând în relație textele de catalog și ilustrația aferentă cu selecția de lucrări prezentată în sălile Palatului Suțu, se poate observa o (supra)reprezentarea lui Nicolae Vermont, cu șase opere convenționale în materie de stil, cromatică și mesaj – *Munca la câmp*, *Țărancă cu coș*, *Țărancă cu copii*, *Vânzătoarea de cireșe*, *Țărancă* și *Peisaj* – în defavoarea unei lucrări precum *Doi bătrâni în interior* (p. 27), menționată în studiul său de Liana Ivan-Ghilia pentru duritatea sa frustă (p. 14). Prezentarea unei astfel de lucrări în expoziție ar fi conferit mai multă complexitate discursului curatorial al primei săli, abordând, în mod necesar, și titlul lucrării, care în istoriografia anterioară anului 1989 era cunoscută sub numele de *Doi greviști*⁵ și *Muncitori la masă*⁶. O ultimă observație ce reiese din vizitarea expoziției și din consultarea catalogului vizează unul dintre titlurile lucrărilor lui Ion Țuculescu, care în expoziție figurează drept *Compoziție în verde* și în catalog apare ca *Opoziție în verde* (p. 147)⁷, înțelesuri care pot schimba modul în care privim și interpretăm tabloul.



Fig. 6. Ana Asvadurova Ciucurencu, *Compoziție* – 1907, ulei pe carton, 1967, Colecția Pinacotecii București.

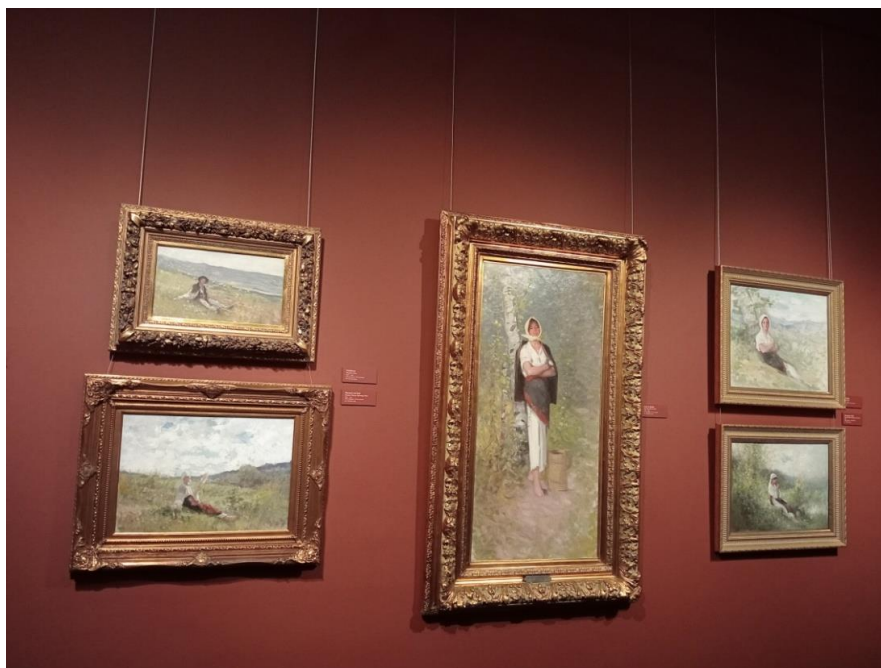
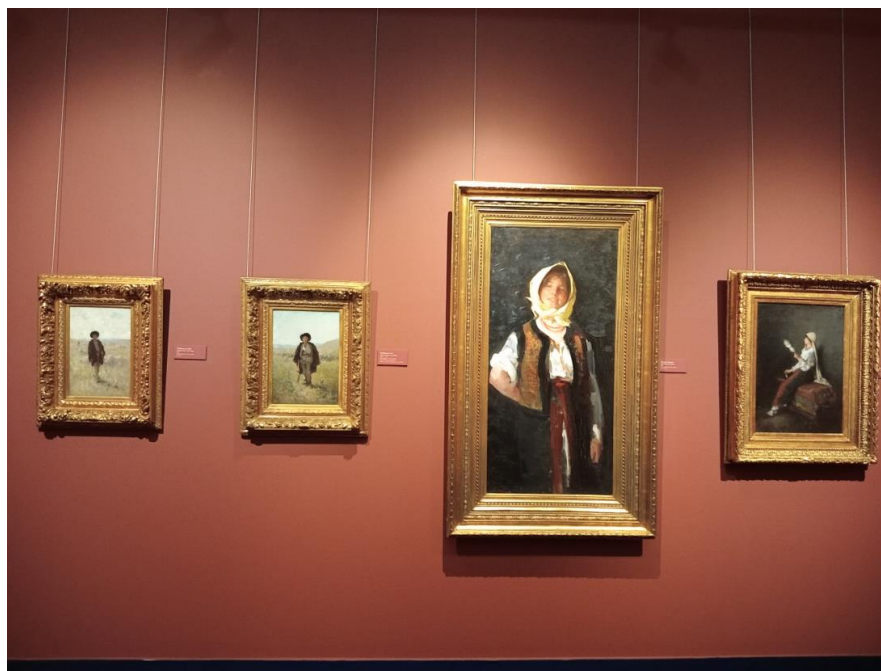
⁵ Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini. 1111 reproduceri*, București, 1970.

⁶ Ion Țuculescu, *Opoziție în verde*, în *Bunuri culturale mobile clasate în Patrimoniul Cultural Național*, <http://clasate.cimec.ro/Detail.asp?tit=Pictura-de-sevalet--Tuculescu-Ion--Opozitie-in-verde&k=24C3B66817DC4BDEB0E4ABFF3A152B1C> accesat în 31.08.2023.

În ciuda neajunsurilor din catalog, prin selecția atentă a lucrărilor aduse în fața publicului, expoziția *Lumea satului în pictura românească* a prilejuit o incursiune vizuală în universul rural autohton, relevând nuanțe stilistice și rezonanțe culturale și explorând relația dintre lumea satului și reprezentarea sa în artă. Prin intermediul operelor prezentate, expoziția a documentat parțial evoluția ideii de sat și a modalităților de reprezentare ale acestuia, deschizând perspective asupra subiectului și invitând la o reflecție asupra semnificației ruralității și a valențelor sale sociale și cultural-artistice.

Ioana Apostol

Expoziția Nicolae Grigorescu – *Pictor al ethosului românesc*, MNAR, 15 mai – 17 septembrie 2023.



Aspecte din expoziția Nicolae Grigorescu – pictor al ethosului românesc, MNAR 2023

Foto: Corina Teacă

Pictura lui Nicolae Grigorescu din perioada de maturitate, prin puternica sa capacitate de evocare și lirismul atât de seducător, a avut efecte de durată asupra artei românești moderne, una dintre consecințe fiind aceea că a impus în ierarhia tematică scena rurală. Admirația criticii cât și circumstanțele istorice și culturale autohtone au creat premisele unui interes mai larg față de subiectele care descriu realitatea românească în versiunea ei tradițională. Emulația creată în jurul temei rurale a indus anumite așteptări în rândurile consumatorului de artă și a favorizat replicarea ei de artiști mai mult sau mai puțin înzestrați.

Dincolo de epigonismul grigorescian, pentru unii dintre pictorii tineri tema identitară avea să devină un deziderat asumat, deși niciodată împlinit. Prospekțiunile decorative ale lui Apcar Baltazar și compozițiile realizate de Camil Ressu la Vlaici demonstau că noțiune de specific etnic în artă necesita noi abordări care reconsiderau datele culturii vizuale autohtone. Ceva mai târziu, Olga Greceanu reia subiectul într-o încercare de definire a acestui specific, iar Theodor Pallady exersează o autohtonizare a scenelor de interior și a naturii moarte având ca model grafismul picturii (post-)bizantine.

Actuala expoziție dedicată picturii lui Nicolae Grigorescu (1838-1907) de la MNAR readuce în discuție, la nivel generic, conexiunile acesteia cu tema „specificului național”. Puținele texte prezente în expunere nu furnizează multe indicii în legătură cu perspectiva curatorilor. Structurată pe câteva zone tematice subsumate noțiunii de ethos (peisaj și figuri pitorești), expoziția are un caracter encomiastic, fiind proiectată pentru a aminti publicului românesc valoarea operei acestui important artist: „desemnarea sa ca pictor național nu are legătură doar cu aceste teme care îl definesc ca artist în istoria artei românești și universale, ci și recunoașterea talentului și a măiestriei care prin el au atins o culme.” Deși înțelegem dorința organizatorilor de a prezenta lucrări puțin cunoscute sau chiar inedite, în fapt, selecția lucrărilor nu este cea mai fericită, mai mult, pe alocuri auto-sabotează scopul declarat. În plus, alăturările crează un supărător efect de stereotipie care putea fi evitat, și induce fals idea unei creații fundamental repetitive. Marile muzee și colecții din România, Muzeul Național însuși, posedă lucrări superioare ca valoare artistică ce ar fi putut sluji mult mai bine acesui proiect curatorial.

Pendant al picturii, prezența binevenită a unor piese etnografice, costume și obiecte tradiționale, precum integrarea unei secțiuni foto-video toate provenind din fondurile Muzeului „Dimitrie Gusti” din București, salvează întrucâtva expoziția.

Corina Teacă

Expoziția retrospectivă *Carmen Calvo*, 5 mai – 3 septembrie 2023, Muzeul Picasso, Barcelona. Curatori: Emmanuel Guigon, Victòria Combalía.

Creația lui Carmen Calvo (n. 1950, Valencia) a devenit un reper pentru arta spaniolă contemporană încă din anii 1970, dar s-a impus în context internațional în anul 1997 când, împreună cu Joan Brossa (1919–1998), a reprezentat Spania la Bienala de la Veneția.

Personalitate artistică complexă, cu înclinație spre experiment, Carmen Calvo se mișcă cu dezinvoltură printre tehnici și medii, de la modelaj, pictură și grafică, la obiect, colaj, fotografie, instalație și video. Artă sa se raportează permanent la realitate, în mod special la acele momente inconfortabile ale istoriei, vieții sociale ori individuale, accentuând termeni ca: represiune, tabu, abuz, convenții religioase, etc. Abordările artistei fructifică piesele propriului muzeu imaginar, proiectate pe fundalul unui feminism difuz, neangajat ideologic, dar poetizat sub influența lecturilor din Francisco Brines, Paul Éluard, Arthur Rimbaud, Federico Garcia Lorca și a cinematografiei suprarealiste a Luis Buñuel.

Actuala expoziție are datele unei retrospective unde sunt prezentate atât lucrări mai vechi cât și creații recente realizate de Carmen Calvo în perioada pandemiei (seria tematică *Nu este un vis, chiar se-ntâmplă*). Expunerea reușește astfel să ofere o imagine suficient de cuprinzătoare a conținutului și tonalității particulare a operei, cu fațetele ei suprarealiste, ludice, ironice sau morbide. Traseul expozițional include piese care o definesc, piese prin care artista denunță abuzul și stereotipurile privitoare la rolul femeii în societate (*O cușcă în care se trăiește, Manechine*) precum și complexa și dureroasă realitate din Spania perioadei dictaturii franchiste (*Fotografii în alb și negru*).



Afișul expoziției *Carmen Calvo*, Muzeul Picasso, Barcelona, 2023.
Foto: Corina Teacă.



Aspecte din expoziția *Carmen Calvo*, Muzeul Picasso, Barcelona, 2023.
Foto: Corina Teacă.

Pentru a marca împlinirea a jumătate de secol de la moartea lui Pablo Picasso muzeul barcelonez care îi poartă numele a inițiat o serie de evenimente având ca premisă dialogul dintre opera artistului și arta contemporană. Expoziția Carmen Calvo inaugurează această serie.

Timpul care fascinează, serie începută de artistă în anul 2018 ca un joc compus din cărți poștale având reproduceri ale operelor lui Picasso dar și alte tipuri de reprezentări, ar putea părea, în contextul dat, un simplu gest de reverență în fața grandioasei opere a lui Picasso. Și totuși, citările și intervențiile asupra imaginilor cu scopul obținerii unui efect distorsionant, alcătuiesc o construcție conceptuală care nu trădează niciun moment viziunea plastică a lui Calvo. Deconstruind fără inhibiții imaginea lui Picasso, ea rămâne recognoscibilă în toate segmentele creației.

Corina Teacă

Expoziția *Grupul celor patru*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 9 iulie–24 septembrie 2023

Muzeul Național de Artă al României (MNAR) a organizat în această vară (iulie-septembrie 2023) la Muzeul Colecțiilor de Artă (MCA) expoziția „Grupul celor patru (1925–1934): Oscar Han, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza și Francisc Șirato”. Evenimentul continuă demersul instituției de a face cunoscute grupări artistice din trecut care au marcat istoria vieții artistice românești, inițiat prin expoziția „O istorie uitată – Sindicatul Artelor Frumoase din România”, deschisă la MNAR (1 decembrie 2022 – 31 martie 2023, curator Alina Petrescu). O inițiativă ambițioasă ce ar putea genera un program expozițional dinamic și durabil, înscris într-o mai amplă orientare contemporană legată de reconstituirile istorice.



Grupul celor patru: Oscar Han, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato.
Studio Foto Tehnica, 1927, B.A.R.

Organizatorii și-au propus să reconstituie micro-istoria prestigiosului grup de artiști din perioada interbelică, înfățișând publicului o sută de lucrări de pictură și sculptură din patrimoniul muzeal. Distribuite cronologic și grupate pentru fiecare artist în parte, ocupând trei săli ale elegantei clădiri a MCA, lucrările sunt însoțite de diverse materiale informative, panouri și etichete, o vitrină documentară cu cataloage de expoziții, fotografii, cărți poștale, scrisori. Figurile celor patru, așa cum apar peste timp din fotografia ce a circulat din abundență prin toate mijloacele de promovare a evenimentului, sunt surprinse în posturi complet diferite, fiecare privind în altă direcție, priviri însă de o intensitate care-i unește într-un portret dinamic ce definește artistul modern profesionist, înclinat spre teorie și polemică, mânuind cu aceeași virtuozitate penelul, dalta, sau condeiul.

„Cvartetul” Han- Dimitrescu- Tonitza- Șirato, reprezentativ pentru direcția conservatoare a picturii românești din anii '20, dezvoltată în convergență cu „noul clasicism” european, a luat ființă pe coarda prieteniei și a afinităților artistice, a conștiinței valorii de sine și a responsabilității în societate, în afara statutelor sau programelor estetice.

Gruparea s-a desprins din societatea „Arta Română” (1918–1926), care devenise disonantă prin aflulul artiștilor de factură și calitate diversă, dispărând unitatea idealurilor care animaseră nucleul inițial format la Iași, în 1918, din artiștii mobilizați pe front. Ancorați în realitate și atașați de tradițiile culturale românești, cei patru își uneau forțele pentru a se delimita pe de-o parte de tendințele retrograde, postgrigoresciene cultivate mai departe de gruparea „Tinerimea Artistică”, și, pe de altă parte, de excentricitățile avangardiștilor ce propagau unde de șoc în jurul revistei „Contimporanul”, mai cu seamă după Expoziția internațională din 1924.

În cadrul expoziției actuale s-a încercat refacerea, pe firul cronologic, a unor segmente din cele șapte manifestări expoziționale ale grupului. Conform cataloagelor, la prima expoziție din 1926, artiștii au prezentat și opere anterioare, din perioada 1921-1925, fiind acum incluse în prima sală, iar la ultima expoziție a grupului din 1934, Ștefan Dimitrescu, decedat cu un an în urmă, a figurat postum cu un *Autoportret*, care fost astăzi împrumutat de la Muzeul Municipiului București și situat printre alte tablouri ale sale în sala a treia.



Aspecte din expoziția „Grupul celor patru”, în prim plan sculpturile lui Oscar Han:
Elegie (bronz, 1926) și Arcașul (bronz, 1934), foto V.B.

Parcursul expozițional s-a desfășurat coerent, punând în evidență etape evolutive ce se pot urmări de la pictura cu subiecte sociale, figuri monumentale, într-un grafism aspru, monocord, inspirat de estetica picturii murale bizantine, până la peisajele, portretele, nudurile și naturile statice care demonstrează rafinarea procedeelelor compoziționale, plăcerea unor acorduri cromatice mai îndrăznețe, efectele tactile ale pastei, un sentiment reînnoit, mai cerebral, al lirismului.

Un rol important în redarea atmosferei de laborator de idei, subiecte, soluții plastice, reflectând colaborarea strânsă a celor patru artiști, care se sfătuiau și se încurajau reciproc înainte de fiecare eveniment anual al grupului, l-au avut mărturiile lui Oscar Han, din cartea sa *Dălți și pensule* (Meridiane, 1970). Curatoarele Liliana Chiriac, Monica Croitoru și Ilinca Damian s-au ghidat în panotarea lucrărilor de descrierile lui Han: în distribuirea tablourilor cei trei pictori „se înțelegeau să câștige o unitate, o armonie” –

fără teorii, pentru a le pune bine în valoare, pe toate – realizând în genere „un acord unitar coloristic”. După panotarea tablourilor, sculpturile lui Han era plasate în locurile libere, fără a strica unitatea expoziției, lucrările mai mari sau mai importante fiind plasate în mijlocul sălii.

O selecție concentrată dintr-un capitol major din istoria picturii românești moderne, întreprinsă cu seriozitate și gust, expoziția a reușit să pună în valoare capodopere uitate sau mai puțin cunoscute ale lui Tonitza, Șirato, Dimitrescu și Han, aducând în actualitate atmosfera tonică și agreabilă a artei lor, confirmând mărturiile din epocă ce descriau expozițiile „Grupului celor patru” ca adevărate sărbători plastice.

Virginia Barbu

Expoziția *Füssli. Entre rêve et fantastique*, Musée Jacquemart-André, Paris, 16 septembrie 2022 – 23 ianuarie 2023

Într-un sfârșit de secol XVIII, dominat de neoclasicism, în care prevalau compozițiile alegorice/mitologice dulcele sau fantezist istorice, elvețianul Henry Füssli (Fig. 1) a fost un fenomen, un nonconformist și un înnoitor al limbajului plastic ajungând să impună un stil „fusilesc” și să-i influențeze pe suprarealiștii de peste mai bine de un secol.

Născut la Zürich pe 6 februarie 1741 ca fiu al unui doct istoric de artă și pictor, Johann Caspar Füssli, om foarte mădru de cunoștințele sale în literatura și filosofia clasică. Deși își demonstrase atracția pentru arte, cu care fusese familiarizat în familie încă de la vârstă fragedă, tatăl autoritar l-a destinat bisericii pe tânărul Johann Heinrich în vreme ce, pe fratele mai mare îl voiau pictor iar pe mijlociu naturalist (entomolog). A fost înscris la Collegium Carolinum din orașul natal unde, foarte dotat pentru studiul limbilor, a deprins cu ușurință greaca, latina, franceza, italiana și engleză. În 1761 a fost uns pastor și a ținut primele predici, fără entuziasm sau succes la enoriași. Viața de cleric nu era pentru el. La 16 ani a realizat o foarte reușită compoziție cu cheie, în laviu, în care s-a reprezentat sub trei identități, fiecare corespunzând uneia dintre dilemele existenței sale din acel moment: un pictor concentrate asupra șevaletului pe care execută portretul unui bufon apatic așezat în fața sa în vreme ce alt personaj, cu spatele, părăsea încăperea, purtând agățate de centură mai multe picioare umane. În această remarcabilă lucrare de tinerețe a unui om fără studii de specialitate autorul își exprima aspirațiile pentru îmbărtășirea artei (pictorul pasionat), insatisfacția pentru cariera de pastor (nebunul dezabuzat) și intenția de a o lua „la picior”, a fugi din mediul închisat și conservator în care trăia (personajul ce ieșea din odaie, cu picioarele la brâu, în germană *fuss* însemnând picior, de unde-i venea și lui numele).

În 1763 a părăsit Elveția și a călătorit prin Germania cu doi foști colegi iar în 1764 a stat un timp la Londra unde s-a consacrat activității literare traducând în engleză scrierile lui Winckelmann și publicând niște eseuri despre gândirea unui filosof contemporan pe care îl întâlnise, în 1766, și cu care se împrietenise, *Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau* (1767). Frecvența teatrele și cercurile literare dar se preocupa și de artă. La sepectacole nu contenea a schița scenele și personajele ce i se derulau prin fața ochilor, pe scenă, făcând astfel un bun exercițiu de crochiuri. S-a apropiat de Joshua Reynolds, unul dintre fondatorii și apoi președinții Academiei Regale de Arte (Royal Academy) care, sesizându-i talentul, îl îndeamnă să se dedice plasticii și să meargă, o vreme, în Italia. Ceea ce a și făcut, timp de 8 ani, între 1770 și 1778, a stat la Roma și



Fig. 1. George Henry Harlow, Portretul lui Füssli, ulei pe lemn, 1817, Yale Center for British Art, New Haven.

a studiat maestrul renașterii și manierismului nu ca toți ceilalți confrăți care se extaziau la formele clasice. Ducea o viață liberă, dezordonată, veselă, frecventa bordelurile și executa schițe erotice.

După această lungă și fructuoasă perioadă de formare, ca autodidact, s-a întors la Zürich cu intenția de a se însura. Îndrăgostit de verișoara unuia dintre prietenii săi de călătorie din tinerețe, o cere de soție dar tatăl acelei domnișoare îl refuză. Dezamăgit, artistul în devenire se stabilește definitiv la Londra. Pentru că numele său era greu de pronunțat de englezi și-l simplifică în Henry Fuseli.

Din lecturi extinse dar și din practici mai mult sau mai puțin ortodoxe, precum consumul de opiu, artistul devine interesat de subconștient și de onirism pe care începe să le reprezinte în opera sa. Compoziția care l-a făcut celebru – și care este și cea mai cunoscută din întreaga sa creație – este *Coșmarul*, pictură pe care a expus-o în 1782 la Royal Academy. Ca și acea lucrare de adolescență, și aceasta este încărcată de simboluri și poate fi supusă la multiple decodificări: tână adormită, aproape căzută din pat, cu brațul atârând pe podea, are o cămașă de noapte mulată pe trup; pe pântecul ei este cocoțat un monstru păros, cu privire sângerie și expresie feroasă, un „incubus”, un demon violator; dintre draperiile patului cu plog își iese capul un cal alb, cu ochi exoftalmici, fosforescenți. Calul alb este simbol al morții. Unii comentatori au glosat pe tema unui calambur ticluit de spiritualul și poliglotul pictor: *mare* în engleză înseamnă iapă, iar titlul original al picturii *Nightmare* ar fi putut însemna „iapa nopții”, făcând referiri și la o posibilă orgie ce se petrecuse în acel gineceu. O altă interpretare ar fi că Mara era un spirit rău din mitologia nordică obișnuit a chinui pe cei adormiți așezându-li-se pe piept și sufocându-i. Lucrarea aceasta a făcut senzație, a fost litografiată într-un tiraj de 2.000 exemplare și difuzată pe scară largă publicului nerăbdător să o vadă și să încerce a o înțelege. Alți artiști au fost influențați de ea și au preluat-o ca model așa cum a fost cazul pictorului danez Nicolai Abraham Abildgaard sau sculptorului francez Eugène Thivier iar Mary Shelley a fost inspirată în romanul ei cu *Frankenstein*.

Obsedat de acest subiect, Fuseli a executat trei variante ale *Coșmarului*. Își căpătase deja porecla de „elvețianul nebun”!

Acesta a fost doar începutul, lansarea. Pasionat de teatru și de dramaturgia lui Shakespeare, s-a apucat să illustreze scene din operele bardului, mai toate petrecându-se noaptea și aflate la granița dintre realitate și vis: *Romeo și Julieta*, *Hamlet și fantoma tatălui său* (Fig. 2), *Cele trei vrăjitoare apărând lui Macbeth* (Fig. 3), *Lady Macbeth luând pumnalele* (Fig. 4), *Lady Macbeth somnambulă*, *Titania și Bottom transformat în măgar* și *Puck* din „Visul unei nopți de vară”, *Beatrice*, *Hero și Ursula* din „Mult zgomot pentru nimic”. Aceste picturi au făcut parte dintr-o Galerie Shakespeare, pe care o inițiasse gravorul, editorul și consilierul municipal, viitor Lord Primar al Londrei, John Boydell. În Galeria Shakespeare, inaugurată pe 4 mai 1789 pe Pall Mall la numărul 52, au figurat 34 picturi semnate de cei mai importanți artiști ai momentului: Joshua Reynolds, Benjamin West, George Romney, Richard Westall, Angelica Kauffman, John Opie, Joseph Wright of Derby, James Northcote și, evident, Fuseli. Galeria a avut mare succes și a fost vizitată de un public numeros, dar din societatea înaltă sau de mijloc, aceea cu stare căci intrarea costa un shilling ceea ce reprezenta echivalentul salariului pe două zile de lucru al unui muncitor. Banii obținuți au slujit la gravarea lucrărilor expuse și încheierea unui volum infolio cu ilustrații la opera marelui Will. Succesul a fost atât de mare iar galeria a avut vizitatori neîntrerupt timp de 10 ani, în pofida războaielor intermitente pe care Anglia le avea cu Franța imperială a lui Napoleon I.

Aceasta i-a îmboldit și pe alții să inițieze asemenea antreprize iar Fuseli a răspuns invitației editorului Joseph Johnson de a picta o suită de pânze cu subiecte din opera lui John Milton. A lucrat, cu înfrigurare la ceea ce considera a fi opera vieții sale și, pe 20 mai 1799, a fost vernisată Galeria Milton formată din 40 de picturi. Dar, proiectul a fost un fiasco, publicul nu a vizitat expoziția și banii nu au putut fi recuperați așa că, în iulie au închis-o.

Dar, picturile lui Fuseli s-au păstrat și impresionează și azi: *Viziunea lui Milton*, *Visul ciobanului*, *Liniște*, *Alungarea din Paradis*, etc. Un alt proiect a fost ilustrarea „Cântecului Nibelungului” cu toți eroii nordici Siegfried, Hagen, Brunhilde, Krimhilde, Alberich, Gunther – bună ocazie pentru artist de a exersa tema nudului (Fig. 5).

Din 1801, Fuseli a devenit profesor al Royal Academy unde a predate arta antică, arta timpurilor moderne și „invenția” (compoziția). Din 1805 a fost numit conservator al colecției de la Royal Academy.

A fost cel mai erudit artist al timpului său. A fost apreciat în epocă, în egală măsură, de confrăți ca și de literați și de oameni politici: William Blake, Johann Wolfgang von Goethe, regale George al III-le al Angliei s-au aflat printre adiratorii săi. Mișcarea Sturm und Drang a fost puternic influențată de opera sa.



Fig. 2. Hamlet și spectrul tatălui său, ulei pe pânză, 1793, Fundația Magnani-Rocca, Parma.



Fig. 3. Cele trei vrăjitoare, ulei pe pânză, după 1783, The Royal Shakespeare Company Collection, Stratford-upon-Avon.



Fig. 4. David Garrick și Hannah Pritchard în rolurile lui Macbeth și Lady Macbeth, peniță și acuarelă, 1766-1768, Kunsthau Zürich.



Fig. 5. Krimhilde vede în vis pe Siegfried mort, creion și laviu, 1805, Kunsthau Zürich.

După un curs la Royal Academy artistul s-a plânsă că nu se simte prea bine. Nu am mai părăsit patul pentru câteva zile iar ultimele sale cuvinte au fost rostite în latină – vechea sa pasiune pentru limbi – iar pe 15 aprilie 1825 a închis ochii, ducându-și secretele și pasiunile în lumea umbrelor, unde se simțise atât de bine încă din timpul vieții.

Rod al colaborării dintre mai multe muzee și colecții de stat ori particulare din Europa și Statele Unite, expoziția *Füssli. Între vis și fantastic* – ai cărei curatori au fost Christopher Baker, director al departamentelor de artă europeană și scoțiană și de portrete de la National Gallery of Scotland, Andreas Bayer, șeful catedrei de istoria artei de la Universitatea din Basel și Pierre Curie, conservator general al patrimoniului Muzeului Jacquemart-André – a readus în atenția publicului opera unui mare artist care a premers și influențat nu numai romantismul ci și simbolismul și, mai târziu, suprarealismul.

Adrian-Silvan Ionescu

MARIAN ȚUȚUI, AURELIAN STROE (coordonatori), *In Honorem 70 Adrian-Silvan Ionescu. Colecție de studii și amintiri despre Adrian-Silvan Ionescu*, Oscar Print Editură/Tipografie, București, 2022, 567p. + il.

În anul 2022 profesorul Adrian-Silvan Ionescu a împlinit frumoasa vârstă de 70 de ani (Mulți sănătoși înainte!) ocazie cu care, sub coordonarea domnilor Marian Țuțui și Aurelian Stroe, i-a fost dedicat un frumos volum omagial, care face obiectul modestei noastre prezentări. Apărut la Editura Oscar Print din București, care și-a făcut un obicei în ultimii ani în a edita admirabil lucrări dedicate istoriei artei, într-o ținută grafică excelentă, cu numeroase ilustrații color pe hârtie de cea mai bună calitate, volumul adună un număr de 23 de studii care acoperă majoritatea domeniilor de interes ale sărbătoritului.

Dintru-început se cuvine să remarcăm frumoasa ilustrație a copertilor unu și patru, pe care se găsesc fotografiile unor splendide piese din patrimoniul triburilor indigene din America de Nord provenind din chiar colecția profesorului Adrian-Silvan Ionescu, autoritate de necontestat în istoriografia românească (și chiar est-europeană) în privința istoriei zbuciumate a Vestului Sălbatic.

Volumul, împărțit judicios în mai multe secțiuni, este deschis de o introducere consistentă ce cuprinde un bine-meritat *Laudatio* (p. 9–156). Profesori, prieteni apropiați și colegi semnează cele șapte evocări – începând cu regretatul Răzvan Theodorescu și încheind cu frumoasa dedicație a poetei Ioana Ieronim. Alături de ei deapănă amintiri pline de savoare și întâmplări din alte vremuri acad. Constantin Bălăceanu-Stolnici, soții Dorothy și Glee E. Wilson de peste ocean, Aurelian Stroe, Cristian Brăcăcescu și Bedros Horasangian. La toate acestea se adaugă *Tabula Gratulatoria* (p. 61–66), *Reperete biografice* alcătuite de Aurelian Stroe (p. 67–72) și impresionanta *Listă de lucrări* (p. 101–156). Poate partea cea mai interesantă a acestei prime secțiuni este însă „Indiscretul interviu” (p. 73–100) luat de Marian Țuțui chiar profesorului Adrian-Silvan Ionescu. Cele 12 întrebări meșteșugite adresate creionează auto-portretul unui caracter excepțional, al cercetătorului neobosit, al veșnicului curios, al călătorului prin preeria nord-americană, totdeauna elegant, pendulând continuu între sec. 19 și sec. 20. Cu umor și sinceritate, Adrian-Silvan Ionescu ni se dezvăluie într-o suită de călătorii în timp și spațiu, de la vremea fericită a copilăriei și revistelor *Vaillant* și *Pif* la atmosfera sufocantă a Bucureștiului anilor '80 ai secolului trecut, poposind prin arhive și colecții, vizitând muzeele Vestului american și ale Europei clasice, acumulând, construind, publicând, adevărată

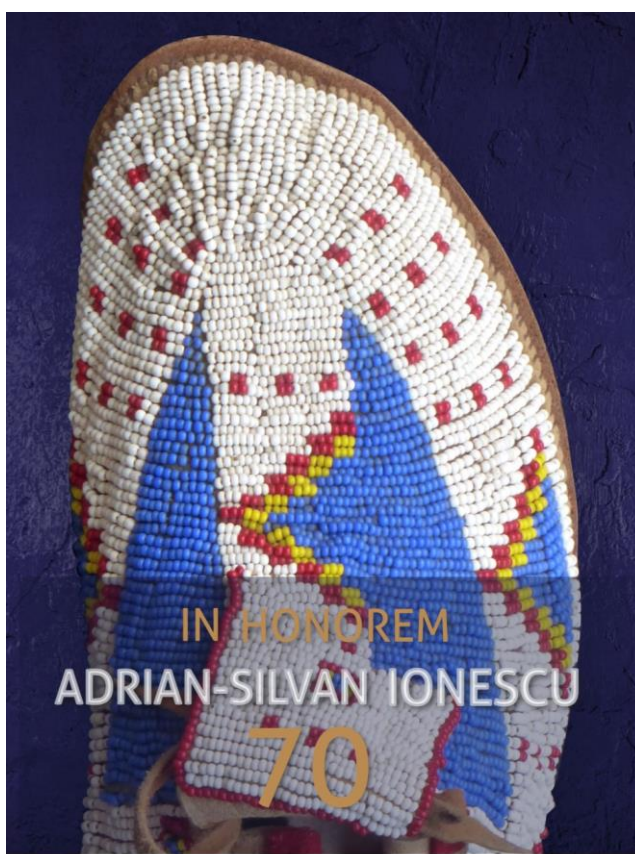


Fig. 1. Coperta volumului.

profesie de credință a unui istoric de artă complet. Figura luminoasă și personalitatea creativă a tatălui, artistul Silvan, profesorii Ion Frunzetti și Paul Cernovodeanu (conducătorul lucrării sale de doctorat) sunt evocați cu căldură și recunoștință, alături de numeroși alții, profesori sau camarazi pe câmpurile de bălăie de la Waterloo, Austerlitz, Passchandaele sau Gettysburg. Nu doar amintirile fac subiectul discuției, ci și planurile de viitor, între care figurează la loc de cinste o „Istorie a fotografiei românești” (de care avem atâta nevoie!) la care s-ar putea adăuga, spunem noi, după citirea acestor evocări, și un volum de *Memorii*.

După partea introductivă, prima secțiune a volumului este dedicată istoriei artei (p. 159–244), cuprinzând șase studii datorate Alexandrei Crăciun (p. 161–168), Cătălinei Macovei (p. 169–186), lui Constantin I. Ciobanu (p. 187–202), Ruxandrei Dreptu (p. 203–214), lui Roger Fayet (p. 215–236) și Ioanei Vlasiu (p. 237–244). Sunt prezentate analize privind pictura lui Caravaggio sau a lui Theodor Aman, reprezentările cartografice ale Țărilor Române în perioada medievală, dar și un foarte interesant și substanțial eseu despre apariția conceptului de artă elvețiană sau o nouă contribuție privind universul brâncușian bazată pe documente din arhiva Institutului de Istoria Artei, printre altele. Constantin I. Ciobanu discută pe marginea programului iconografic al bisericii din Lujeni, ctitorie a boierului Teodor Vitold, important monument de artă bisericească medievală, aflat astăzi pe teritoriul Ucrainei, propunând noi ipoteze de lucru și deslușiri privind istoriografia monumentului.

A doua secțiune a volumului, și cea mai întinsă, este dedicată Istoriei fotografiei (p. 245–362), subiect predilect al cercetărilor profesorului Adrian-Silvan Ionescu în ultimele decenii. Secțiune consistentă, cuprinzând un număr de opt studii datorate unor nume de referință pentru istoria fotografiei, reprezintă poate partea cea mai importantă a volumului. Merită menționat și faptul că toți cercetătorii străini care semnează studiile amintite au avut ocazia să viziteze România (unii chiar de mai multe ori) și să se familiarizeze cu fotografia românească și cu studiile românești asupra subiectului.

Secțiunea este deschisă de un foarte interesant studiu semnat de Aliko Tsirgialou (p. 247–262) despre primii fotografi ce au activat pe teritoriul Greciei. Sinteza autoarei, curator-șef al arhivei fotografice a Muzeului Benaki din Atena, familiarizată așadar foarte bine cu subiectul, se concentrează asupra fotografiilor Atenei, punctul central de interes al călătorilor din veacul al XIX-lea. Sunt trecute în revistă mai toate numele importante de fotografi, străini dar și dintre localnici, între care o mențiune specială merită frații Rhomaidēs, cu o activitate bogată, ce anterior stabilirii la Atena au activat pentru un scurt timp și la Giurgiu. Sunt amintiți de asemenea și primii fotografi care au activat în insulele arhipelagului elen, între care reținem numele lui William James Stillman la Creta și Bartolomeo Borri la Corfu. Cel dintâi a rămas în istoria fotografiei însă prin seria excelentă de fotografii ale monumentelor Atenei, antichitățile clasice fiind de altfel subiectul predilect al interesului majorității fotografiilor din sec. XIX ce vizitează Grecia.

Adriana Dumitran, cercetătoare cu un doctorat realizat chiar sub îndrumarea profesorului Adrian-Silvan Ionescu, prezintă în premieră un studiu amănunțit (p. 263–278) despre fotografii Stelian Petrescu, personalitate a peisajului fotografic interbelic românesc foarte puțin cunoscută. Contribuția sa se bazează pe cercetarea documentelor de arhivă și mai ales a importantului fond fotografic al Bibliotecii Naționale a României.

Hans Christian Adam, eminent specialist cu contribuții de excepție privind fotografia în mișcare a lui E. Muybridge, cea etnografică a lui Edward S. Curtis și cea de călătorie, aduce în discuție câteva considerații pe seama primelor fotografii ale unor locuri celebre pentru lumea musulmană, Mecca și Medina, datorate lui Sadiq bei (p. 279–300). Sunt trecute în revistă și analizate cu acribie toate imaginile cunoscute, aflate în colecțiile unor prestigioase instituții de pe mapamond.

Alan Griffiths, un alt nume cunoscut, prezintă ultimul său proiect major (p. 301–312), arhiva de imagini on-line *Luminous-Lint*, cea care reunește peste 120000 de fotografii și date despre peste 21000 de fotografi din toată lumea, întreprindere uriașă și îndrăznească, extrem de utilă oricărui cercetător interesat de domeniul istoriei fotografiei.

Graham Howe este un cercetător și curator deja binecunoscut publicului românesc datorită contribuțiilor sale privind personalitatea fotografului englez de origine germană Emil Otto Hoppé, concretizate în mai multe studii și expoziții publicate, respectiv vernisate, în România. Studiul său (p. 313–318) sintetizează o parte a cercetărilor sale privind biografia lui Hoppé, soarta moștenirii sale fotografice dar și legăturile sale cu România. Rămânând în același cadru al fotografiilor interesați de România, un alt eminent specialist, Ernest H. Latham Jr. prezintă (p. 319–330) activitatea românească a lui Kurt Hielscher, un alt important fotograf german din perioada interbelică. Autor prolific, Hielscher a călătorit masiv în toată lumea, publicând o sumă de volume în celebra colecție *Orbis Terrarum* a Editurii Ernst Wasmuth care au cunoscut un fulminant succes în perioada interbelică. Datorită vicisitudinilor vremii atât opera lui Hielscher cât și cea a lui Hoppé au intrat într-un con de umbră după cel de al doilea război mondial, cei doi fiind redescoperiți și recuperați pentru istoria fotografiei în ultimele două decenii.



Fig. 2. Alocuțiunea aniversatului la lansarea volumului *In Honorem 70*, Jockey Club, 23 februarie 2023, foto Aurelia Mocanu.

Istoricul Paul E. Michelson, specializat în istoria modernă a României, face o recenzie (p. 331–338) detaliată și pozitivă volumului *The Great War. Photography from the Romanian Front (1916–1919)*, apărut în anul 2014 și avându-l ca autor chiar pe Adrian-Silvan Ionescu. Analiza sa subliniază importanța documentelor fotografice pentru istoria recentă, și mai ales pentru cea a primei conflagrații mondiale, documentele românești publicate adăugând un consistent adaos de informații asupra acestui subiect extrem de interesant și revenit pe scena cercetării istorice mondiale odată cu evenimentele legate de centenarul său.

Last, but not least, Steve Yates, alt nume proeminent al istoriografiei de specialitate, fondator și curator al departamentului fotografic al Muzeului de Artă din Santa Fe, New Mexico, printre altele, prezintă un eseu (p. 339-362) dedicat a ceea ce el numește *Proto-fotografia modernă*. Sunt discutate imagini aparținând unor fotografi importanți precum Alfred Stieglitz, Alvin Langdon Coburn, Alexander Rodchenko sau László Moholy-Nagy dar și curente precum Bauhaus sau Foto-dinamismul italian și Constructivismul rusesc. Poate merită menționat și că printre atâtea nume mari de fotografi se strecoară și cel al unui român, fotografii Aurel Bauh, asupra căruia încă ne lipsesc analize și studii de detaliu.



Fig. 3. Coordonatorul Aurelian Stroe și aniversatul în timpul sesiunii de autografe, Jockey Club, 23 februarie 2023, foto Aurelia Mocanu.

A treia parte a volumului este dedicată unui subiect extrem de interesant și de drag profesorului Adrian-Silvan Ionescu și anume istoria *Vestului sălbatic*. Cele trei contribuții, datorate unor renumiți cercetători, privesc subiectul din perspectiva cinematografeiei (Marian Țuțui și Mihai Fulger) și din cea a producției picturale (Ron Tyler). Cu spirit ironic și mult umor pe alocuri Marian Țuțui face o incursiune (p. 375–386) printre diversele locuri comune sau adaptări autohtone ale filmelor western produse inclusiv în spațiul est-european, un demers bazat pe experiența personală, direct, sincer, savuros. Criticul Mihai Fulger urmează oarecum o linie asemănătoare, trecând în revistă (p. 387–396) cronologia filmului western și modul în care fiecare regizor important este influențat de predecesorii sau chiar contemporanii săi, determinând de cele mai multe ori apariția unor noi realizări artistice valoroase. Ron Tyler prezintă cu multă acuritate (p. 365–374) contribuția pictorului și desenatorului Alfred Jacob Miller (1810–1874) la documentarea lumii negustorilor de blănuri și a vânătorilor (trappers) din Vestul american.

Cea de a patra secțiune a volumului, intitulată „Artă populară și Folclor”, cuprinde două interesante studii datorate Ligiei Fulga și lui Marian Lupașcu care abordează subiecte și perioade complet diferite. În prima contribuție (p. 399–414) Ligia Fulga documentează foarte bine istoria unor comunități de sticlari din Țara Oltului în perioada sec. XVII–XIX. Cercetarea de arhivă și muzeistică este dublată de una de teren, la puținii urmași ai acestor sticlari, cei mai mulți de origine germană. Atelierele de fabricat sticlă, sau glăjăriile cum erau cunoscute în epocă, reprezintă o parte foarte puțin cunoscută a peisajului manufacturier din Transilvania sec. XVII–XIX și o temă ce merită aprofundată. La polul opus eleganței pieselor sticlarilor transilvăneni, sărind peste timp, Marian Lupașcu face o incursiune interesantă în lumea contemporană a manelelor (p. 415–438). Autorul vădește o bună cunoaștere a fenomenului și din interior, însoțind nu o dată diverși artiști în turnee – sunt prezentate și analizate o sumedenie de personaje (nu neapărat pitorești) ale genului, sunt transcrise versuri, sunt făcute clasificări și în general se încearcă o ordonare a unei lumi în care exagerarea, împrumutul, influența, plagiatul, piratarea par să fie caracteristici importante.

Contribuția lui Virgil Nițulescu despre muzeografia românească (p. 441–447) formează cea mai mică secțiune a volumului, cea dedicată muzeologiei. Într-un spațiu nu foarte mare autorul face un

istoric al distincțiilor europene primite de muzeele românești în perioada post-decembristă, evidențiind particularitățile fiecăruia și atuurile care au dus la obținerea acestor premii. Foarte bun cunoscător al subiectului autorul propune de asemenea soluții pentru îmbunătățirea stării actuale a muzeelor, cele mai multe sub-finanțate și sub-dotate cu personal și echipamente.

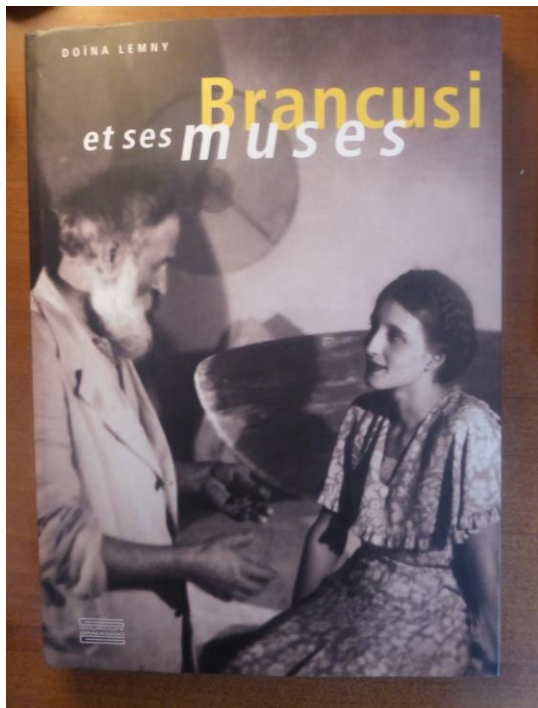
Penultima parte a lucrării grupează studiile dedicate *Istoriei militare*, altă temă dragă profesorului Adrian-Silvan Ionescu și unde a adus contribuții numeroase și cât se poate de interesante de-a lungul timpului. Prima contribuție aduce la lumina tiparului un text inedit, amintirile căpitanului Pavel Zăgănescu (p. 451–478), sub semnătura istoricului militar Horia Vladimir Șerbănescu. Textul, excelent comentat și adnotat este însoțit de o biografie detaliată a faimosului personaj, precum și de o ilustrație interesantă. Alte două contribuții sunt cantonate în jurul aceluiași eveniment, Primul Război Mondial, cea datorată Ralucăi Tomi (p. 479–490) prezentând o sumă de scurte biografii ale membrilor Misiunii Militare Franceze pe teritoriul României, în timp ce Radu Tudorancea (p. 491–508) prezintă lungul și încurcatul drum al repatrierii prizonierilor români aflați pe teritoriul german datorită aceleiași prime conflagrații mondiale. Între acești prizonieri o mențiune aparte pentru căpitanul de artilerie Constantin Ionescu, bunicul matern al profesorului Adrian-Silvan Ionescu, care a și editat jurnalul din prizonierat al acestuia.

La final nu putea să lipsească și o secțiune dedicată *Vieții de soldat de duminică*, sau re-enactementului, domeniu în care profesorul Adrian-Silvan Ionescu a deschis în România drumuri noi și continuă să înregistreze noi recruți pe scena reconstituirilor istorice, cu precădere a evenimentelor militare, de la noi sau din lumea largă. Marius-Iulian Mihăiță, președinte al Asociației „6 Dorobanți” și Bogdan Iorga (membru) prezintă în două texte separate (p. 511–520; p. 521–534) amintiri despre activitatea de redactor a profesorului Adrian-Silvan Ionescu (membru fondator al asociației). Impresionează bogata activitate a Asociației – peste 250 de acțiuni în doar 18 ani de existență, un bilanț extraordinar și credem noi singular în partea aceasta a Europei. Artistul Bogdan Iorga, fost student al profesorului, pune în pagină și o sumă de istorioare savuroase de la cursul de „Istoria fotografiei” ținut de acesta, ambele texte fiind însoțite de fotografii color cât de poate interesante.

Volumul se încheie cu un alt excurs biografic, de data aceasta vizual, prin intermediul unei suite consistente de fotografii care surprind *Multiplele fețe ale lui Silvan* (p. 535–562), de la vârsta întrebărilor la anii studenției și de la afirmarea științifică la senectutea creatoare și voioasă: îl vedem încălecat pe căluțul de lemn, apoi soldat în termen la trupele de vânători de munte și conferențiar volubil la diverse întruniri academice, vizitator în National Gallery sau Kunsthistorisches Museum, alături de un portret de căpetenie indiană pictată de George Catlin sau de un autoportret al lui Rembrandt, ca apoi să-l întâlnim cutreierând Vestul american, în căutarea eroilor adolescenței sale sau scufundându-se în istorie, ca grenadier al lui Napoleon sau general de la 1877, cu un final amuzant oferit de portretele caricaturale ce i-au fost executate de Dinu Rădulescu, Silviu Turculeț, Dan Cioca, Sanda Mitache sau propriul tată, portretistul de caracter Silvan.

Publicat în condiții grafice deosebite, cu numeroase ilustrații color, foarte multe dintre ele fotografii, volumul omagial închinat profesorului Adrian-Silvan Ionescu reușește să adune în paginile sale contribuții valoroase care acoperă întreaga arie de interes științific și artistic a acestuia. Efortul editorilor, în pofida unor greșeli de tastare și mici neatenții (poate cea mai deranjantă ortografierea greșită a numelui autorului articolului de la p. 301 – Allan Griffith în loc de Alan Griffiths), mai ales la textele în limbi străine, este demn de toată lauda, ținutei grafice adăugându-i-se o certă valoare științifică. Volumul se înscrie ca o bună contribuție de istoria artei și-l onorează pe sărbătorit. Reperele biografice și multiplele excursii pe cărările memoriei aduc în fața noastră o carieră de excepție, un pionier, un savant cu suflet de artist, deschizător de drumuri și creator de școală, pedagog cu har și general al „armatei de duminică” atunci când situația o cere, în toate mânat de aceeași iubire și fascinație față de istoria artei, onest și mai ales veșnic curios.

Cătălin I. Nicolae



Apărută cu sprijinul Institutului Cultural Român, *Brancusi et ses muses* se vădește a fi o carte frumoasă, din oricare unghi de vedere ai privi-o, acela al realizării ei materiale, de vreme ce se înfățișează cititorului ca obiect armonios, ieșit de sub teascu tiparului, ori din acela sentimental – mă feresc deocamdată să îl calific drept „spiritual” sau „pur spiritual” –, care mijlocește cititorului o lungă, pasionată și nu în ultimul rând extrem de bine documentată navigare pe oceanul vieții sentimentale a sculptorului român. Hărțile, compasul, sextantul, busola se află toate – simbolic exprimându-mă – în deplina stăpânire a Doinei Lemny. Toate aceste ustensile ale navigatorului sunt chiar materialul de arhivă pe care autoarea nu a ostenit să îl inventarieze de-a lungul unei prodigioase cariere consacrate cercetării, să îl analizeze și în cele din urmă să îl și asimileze, transformându-l în coloană vertebrală a numeroaselor studii și cărți consacrate sculptorului, publicate în decursul timpului. Doina Lemny are un adevărat cult al documentului, motiv pentru care ocolește cu o consecventă obstinație arcalele – pentru mine ispititoare – ale construcțiilor ipotetice, acelea care par făcute anume spre a ținti „corpul

spiritual” al operei, altfel spus, semnificația ei intimă și poate și ultimă, validată ulterior de corpusul de documente, de cele cunoscute, sau de acelea care abia urmează să fie descoperite. Proiectul cărții îmi este cunoscut de multă vreme deja. Din momentul în care Doina Lemny mi l-a înfățișat – s-a acumulat un șir considerabil de ani de atunci –, numeroase cărți consacrate lui Constantin Brâncuși au apărut sub semnătura ei. Cred că am scris elogios despre toate. În cursul acestui interval, mi-am imaginat cartea consacrată „femeilor din viața lui Brâncuși” – acesta era titlul provizoriu la care ne raportam, eu și corespondenta mea în absența titlului definitiv – ca pe o bagatelă fermecătoare, în sensul muzical al cuvântului, hrănită, simultan, de densitatea materialului de arhivă în măsură să-l impresioneze pe orice cercetător, dar și de un filon jucăuș, scânteietor, purtător al unei indicibile unde de umor benign, dublată de voga și obligatoria autoironie a autorului, motivată de tema „mondenă” pe care și-a ales-o. Dar acesta nu este decât „proiectul paralel” pe care l-am țesut în decursul anilor în închipuirea mea. Între proiectul imaginat de mine și cel ajuns realitate tangibilă sunt deosebiri considerabile. În clipa în care cartea mi-a stat la dispoziție, cum era de așteptat, m-am îndreptat către „tabla de materii”. Parcurgând-o, propriu-mi proiect subiectiv, cel intrat în rezonanță cu acela real, ajuns la maturitate în laboratorul intelectual al Doinei Lemny încă tindea să se manifeste în imaginația-mi. Trecând în revistă titlurile capitolelor, care se deschid invariabil prin numele „muzelor lui Brâncuși” și se continuă cu o sintagmă ce caracterizează natura relațiilor dintre muză și sculptor, mi-am amintit cunoscuta „Arie a catalogului”, prezentă în acea „operă a operelor”, cum *Don Giovanni* a lui Mozart a fost numită. Aidoma unui alt Leporello, am trecut în revistă titlurile, cu numele muzelor și cu sintagmele în măsură a caracteriza relația dintre acestea și Brâncuși. Am realizat, parcurgând lista titlurilor, că un ceva anume, propriu calităților spirituale, intelectuale și sociale ale muzelor reiese din „catalogul” cu care „tabla de materii” se confundă, după cum reiese și din aria lui Leporello. Iată câteva exemple: *Margit, un amour contenu*, *Madame L. R. ou l'amour discret de Léonie*, *Beatrice, l'amoureuse qui rêvait d'être aimée* sau *Marina, « l'amour est une escroquerie »*. Această din urmă afirmație, cu siguranță, ar putea fi pusă pe seama Doinei Elvira, personajul lui Mozart.

Dar în acest loc, filonul jucăuș-scânteietor, purtător de umor benign pe care mi-l imaginam ca fiind propriu proiectului Doinei Lemny se și curmă brusc. El nu ajunge să străbată substanța cărții. Părând a avea inițial și, adaug, numai în închipuirea mea rolul de fir călăuzitor,

amintitul filon se retrage în propria-i umbră, spre a lăsa locul registrului grav, aplicat, acela căruia istoricul de artă i se încredințează aproape de fiecare dată. O face, desigur, dând la o parte orice joacă.

Uitând de propriile-mi așteptări și, drept urmare, schimbând registrul de lectură, am parcurs ultima carte pe care Doina Lemny o propune atenției noastre cu un real interes, găsind de fiecare dată – la oricare pagină aș fi ajuns – motive de satisfacție documentară și intelectuală. Firește, trecând prin succesivele capitole, am încercat să recunosc strategiile cercetării pe care Doina Lemny și le-a alcătuit, sfârșind prin a li se încredința – așa cum face de fiecare dată – cu totul. Crezul de cercetător de care se lasă călăuzită nu a fost încălcat nici de data aceasta. Drumul ei analitic nu trece de la opera statuară la documentul de arhivă ci, dimpotrivă, pornește de la documentul care o călăuzește în direcția operei. Așa cum e de așteptat, informația purtată de document se revarsă asupra operei, totuși această „revărsare” e percepută în mod distinct de diverșii cercetători, cu condiția ca toți – aidoma Doinei Lemny – să aibă un acces neîngrădit la document. Să presupunem că fluxul informațional furnizat de document nu se izbește de opera statuară aidoma unui corp străin, ci, dimpotrivă, manifestă tendința de a străbate osmotic corpul operei, luminându-l din interior și conducând – de ce nu? – către ceea ce am numit deja semnificație sau „corp spiritual” al operei statuare. Este o osmoză de care – poate din pricina mefienței pe care cercetătorul este obligat să și-o cultive – Doina Lemny se dispensează în chip suveran, astfel încât încetează să o mai urmărească, preferând în schimb să cheme în spațiul exegezei alte și alte documente, a căror informație o orchestrează în mod măiestrit. Este, aceasta, o informație care se oprește la suprafața perfect polisată a operelor brâncușiene. Tinzând către desăvârșire, acestea se vădesc a fi intimidante pentru orice privitor, fie el unul doar ocazional, sau – dimpotrivă – cercetător al operei sculptorului. Să mai adaug că în momentul în care informația de arhivă pătrunde înlăuntrul operei, luminând-o, ea se și încarcă de oscilațiile ipotezei. În locul ipotezei, autoarea preferă datele concrete. Iată de ce șuvoiul informațional pe care documentul îl furnizează sfârșește prin a oferi în cazul analizelor Doinei Lemny un mulaj textual al conturului perceptibil, propriu creației statuare. Este un mulaj care în scrisul autoarei ia forma descrierii operei, ori pe aceea a unei analize plastice aplicate. Cele două situații sunt determinate de densitatea informației oferite de arhive. În momentul în care intensitatea fluxului informațional regresează, pulsul documentului – care abia dacă se mai lasă perceput – este transferat unei miraculoase cutii de rezonanță cu care opera statuară se confundă. În asemenea cazuri, aflându-se la răspântie, nevoită fiind să aleagă între document sau construcția ipotetică în măsură să conducă eventual la semnificația operei statuare – am strecurat vocabula „eventual”, întrucât în lumea construcțiilor de natură spirituală nimic nu e sigur –, Doina Lemny pândește ecoul pe care documentul de ea investigat îl trezește în construcția formală pe care a reconstituit-o pe calea cuvântului și se și oprește acolo. Descifrând metoda autoarei, aproape că recunosc principiile pe care ecografia medicală se sprijină. În felul acesta, potrivit unei prudențe extreme, dar și unei asceze a actului interpretativ, care se ferește de cupa îmbătătoare a exegezei dionisiace, întemeiată pe ipoteze ce pot deveni – atunci când cercetătorul se vădește a fi norocos – adevărate capcane așezate în calea semnificației operei, autoarea fixează o bornă metodologică fermă, pe care e hotărâtă să nu o depășească. Pe aceasta o voi caracteriza prin sintagma „încredere absolută în litera documentului”.

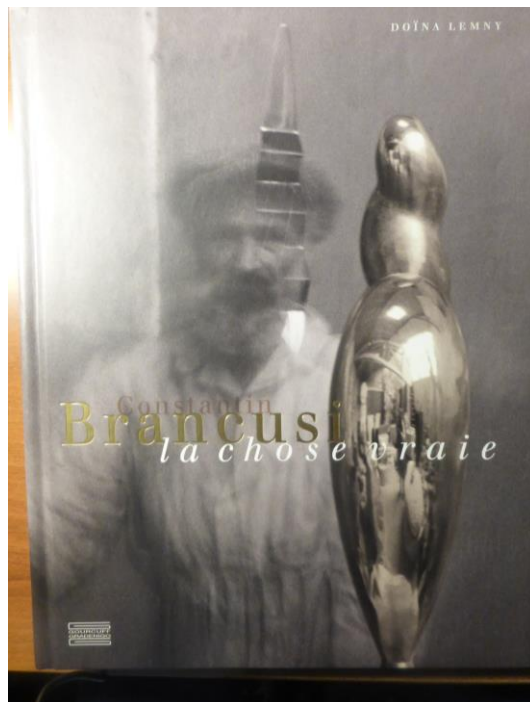
Simbioza document-analiză plastică e proprie acelor capitole din *Brancusi et ses muses* în care Doina Lemny se apleacă asupra unor opere statuare generate de raportul dintre artist și muzele sale inspiratoare. Este cunoscut că baroana Renée-Irana Frachon și Margit Pogany au pozat în atelierul sculptorului. Alte muze au inspirat opere încadrabile genului portretului în absența sedințelor de poză, bunăoară Léonie Ricou, Eileen Lane sau Agnes Meyer. Acesteia din urmă nu îi este dedicat un capitol în sine, informațiile care o privesc fiind însă întrețesute în capitolul închinat fiicei acesteia, Florence Mayer. În toate cazurile amintite, Doina Lemny construiește pagini în care

sunt tentat să recunosc adevărate „micromonografii”, cărți *in nuce* închinare muzelor, fie ele inspiratoare sau protectoare. Profilul Marthei Lebherz, prezent în cartea închinată „muzelor” a fost devansat de corespondența purtată între Marthe și Brâncuși, apărută ca publicație de sine stătătoare, pe care Doina Lemny a îngrijit-o (*Brancusi & Marthe, ou l’histoire entre Tantan et Tonton*, Fage Éditions, Lyon, 2017). Nu pot decât să observ că în acest din urmă caz, sculptorul îndrăgostindu-se cu adevărat, a omis să ne transmită o operă statuară apărută sub asaltul iubirii. Pe această cale el demonstrează că între starea de a fi îndrăgostit și fenomenul creativității nu există în mod obligatoriu o relație de determinare directă. În schimb, parcurgând capitolul *Eileen*, cititorul realizează că Brâncuși – îndrăgostit de data aceasta doar cu moderație și nedispus, ca atare, să transgreseze „toate frontierele”, fapt dovedit de absența unor scrisori semnate de el, arhivele reținându-le doar pe acelea trimise de *Eileen*, adevărate „suplice” trădând disperarea, abandonate fără speranță pe altarul iubirii, aidoma mesajelor încredințate valurilor de cei naufragiați – a lăsat totuși un admirabil portret intitulat simplu, *Eileen*. Analizându-l, Doina Lemny observă cu justete: „Or Eileen, care nu i-a pozat lui Brâncuși, se înscrie totuși în mod hotărât în ansamblul operei [brâncușiene, *n.n.*] cu această sculptură discretă, aflată la limita figurativului și a abstracției, așa cum sculptorul realizează în această epocă, la începutul anilor 1920.” Adâncind analiza mesajului exegetic transmis de Doina Lemny, sunt tentat să alătur portretului ce poartă titlul *Eileen* pe acela al Agnesei Meyer, realizat în același interval temporal, marcat de înclinarea balanței stilistice către polul abstract al expresiei plastice, fără ca sculpturile să fie totuși propriu-zis abstracte. Spre deosebire de portretul intitulat *Eileen*, acela al *Doamnei Eugene Meyer Jr.* (Eugene Meyer era patronul ziarului *Washington Post*, *n.n.*) poartă un subtitlu incitant : *Regina nedisprețuitoare*. Asupra tâlcului subtitlului m-am pronunțat cu mult timp în urmă. Cu dorința de a regăsi în finalul prezentelor considerații acel filon jucăuș deja evocat și bizuindu-mă pe informațiile adunate cu acribie între copertele volumului *Brancusi et ses muses*, mă întreb de ce Brâncuși nu a atașat și sculpturii *Eileen* un subtitlu, poate unul înrudit ori asemănător cu sintagma datorată Doinei Lemny: *Eileen, un ange est passée*. E posibil ca scrutând dincolo de aparențele oferite de modelul său, sculptorul să nu fi descoperit în afara admirabilei frumuseți fizice nimic consistent, demn de remarcat, ceva care să îi incite creativitatea. Frumusețea fizică se confunda, practic, cu partea nucleică, esențială a modelului său. Este și motivul pentru care, foarte probabil, întâlnirea cu Eileen nu s-a transformat într-o adevărată poveste de dragoste. În schimb, chiar dacă intangibila Agnes Meyer nu i-a devenit nicicând iubită, asumându-și în schimb rolul de muză protectoare, trecând dincolo de aparențe, de „carcasa” (termen ce ține de vocabularul brâncușian, *n.n.*) pe care modelul i-o înfățișa, sculptorul a întrezărit un „dublu” al persoanei portretizate, identificabil esenței unei regine căreia disprețul îi era străin. *La Reigne pas dédaigneuse* este, potrivit Agnesei Meyer, al doilea titlu al operei. Tot așa au stat lucrurile cu baroana Renée Irana Frachon, modelul *Muzei adormite*, după cum în persoana lui Corneliu Cosmuță copil, fiul Otiliei Cosmuță, sculptorul a recunoscut personajul mitic Prometeu. Cum firul care îi călăuzește demersul exegetic rămâne înlănțuirea documentelor furnizate de arhive, autoarea cărții refuză să clarifice atare nuanțe de natură mitică, ținând toate de domeniul îndeajuns de sofisticat al iconologiei. Poate și ca urmare a unei atare prudențe, cartea se bucură de soliditatea unei monografii. Odată ce filtrul tematic a fost asimilat de cititor – raporturile sculptorului cu acelea care i-au fost muze –, forma monografică se lasă recunoscută printre rânduri. Doina Lemny reconstituie parcursul biografic al acelora pe care le consideră muze cu acribia și priceperea istoricului, analiza operelor plastice și a fotografiilor beneficiind de competența istoricului de artă. E ca și cum, sfiindu-se a-și hipertrofia nemăsurat monografiile – Oxus, Fage, Gourcuff Gradenigo –, autoarea ar fi filtrat întregul material furnizat de arhive, iar pe acela atins într-un mod mai apăsător de aripa sentimentului l-ar fi amânat pentru mai târziu.

Cristian-Robert Velescu

DOINA LEMNY, *Constantin Brancusi, la chose vraie*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2022, 239 p., 265 il.

La editura Gourcuff Gradenigo din Montreuil a apărut recent, bogat ilustrată și în condiții grafice excelente, o monografie Brâncuși, semnată de Doina Lemny. Numeroase sunt publicațiile datorate cercetătoarei. Stabilită la Paris și activând în calitate de istoric de artă în cadrul Centrului Georges Pompidou, acolo unde se află adăpostită o parte importantă a creației sculptorului, dar și biblioteca sa, alături de opera sa de fotograf și de arhiva personală, Doina Lemny s-a consacrat studierii operei acestui înnoitor absolut al statuarei europene din cursul primei jumătăți a veacului al XX-lea. Făcând dovada unui devotament exemplar, cercetătoarea a alcătuit un solid corp exegetic, consacrat vieții și operei sculptorului, prin aceasta contribuind din plin la cunoașterea și aprofundarea celor două coordonate, esențiale în conturarea profilului oricărui creator important. În realitate, cele două coordonate nu pot fi despărțite una de cealaltă, cea dintâi condiționând-o și determinând-o pe cea secundă. În toate textele datorate Doinei Lemny, opera se reflectă în corpul de documente păstrat, altfel spus, se reflectă în chiar viața sculptorului, așa cum s-ar reflecta într-o oglindă.



Întrucât eu însumi m-am manifestat în câmpul brâncușologiei, aș adăuga că perspectivei deschise de Doina Lemny îi corespunde în mod simetric o a doua, de sens opus, cea care îngăduie recunoașterea traseelor biografice în chiar structurile simbolice, de profunzime ale operei, acelea de natură semnificantă. O atare recunoaștere nu se face decât cu dificultate, de vreme ce viața și opera au ajuns să alcătuiască un singur tot. În ordinea aprofundării operei, o atare „recunoaștere” nu e lipsită de riscuri. Totuși, ea favorizează interpretarea a ceea ce numesc „corp spiritual” al operei de artă. Faptul biografic extras din adâncul semnificant al creației, devenit transparent, se așază ca o pecete pe „corpul spiritual” al operei. E, aceasta, o pecete inefabilă, dificil de sesizat. În felul acesta, cele două componente ale dogmaticii și întrucâtva nesuferitei sintagme, „omul și opera”, se impun în mod obiectiv spiritului cercetătorului, urmând a fi acceptate ca atare, fie și *à contre cœur*. În folosul excursului prin opera exegetică a Doinei Lemny, propun totuși o reformulare a amintitei sintagme. Așa că îi voi spune „omul Brâncuși și semnificația operei sale”. Pe parcursul efortului exegetic, Doina Lemny s-a aplecat cu precădere asupra figurii sculptorului, a „omului Brâncuși”, și cred că a făcut-o datorită unui concurs fericit de împrejurări. Prin aceasta vreau să afirm că structura sa de cercetător aplecat cu precădere asupra faptelor indubitabile, obiective, a găsit o deplină satisfacție în documentele și informațiile acumulate în atelierul brâncușian, reconstituit la Centrul Pompidou, dar mai cu seamă în fabuloasa arhivă pe care a descoperit-o tot acolo și la a cărei cercetare, „deștelenire” și apoi publicare a contribuit din plin. Cele descoperite la Centrul Pompidou au fost determinante în conturarea profilului exegetic propriu Doinei Lemny. Urmele concrete, solid documentate ale trecerii lui Brâncuși prin viață și prin teritoriile creativității le descoperim în cele trei opere de sinteză datorate cercetătoarei. Am în vedere monografiile apărute la editurile Oxus, Fage și, recent, la Gourcuff Gradenigo. La acestea se adaugă studiile publicate de Doina Lemny în cursul timpului, fie că au luat forma unor texte de catalog, fie pe aceea a unor cărți de sine stătătoare, al căror conținut se identifică, practic, corpurilor de documente. Am în vedere corespondența purtată cu Marcel Duchamp, sau pe aceea adresată Marthei Lebherz. În momentul apariției amintitelor monografii, la care se adaugă și o a patra, de mai mici dimensiuni, apărută la editura Centrului Pompidou și adresată marelui public, dar și în momentul apariției volumelor dedicate corespondenței, am încercat de fiecare dată o vie satisfacție, considerând că profilul uman și intelectual al sculptorului dobândește un plus de claritate. La contribuțiile deja semnalate, adaug și cartea de interviuri luate celor care l-au cunoscut nemijlocit pe sculptor, apărută în 2020, trilingv, la editura bucureșteană Vreamea.

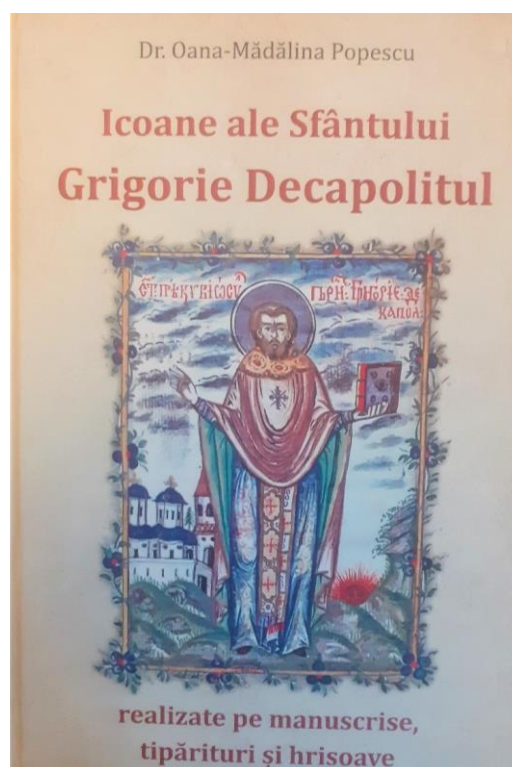
E timpul să mă întorc la ultima apariție editorială, aceea de la Gourcuff Gradenigo, aflată pe masa mea de lucru. Vădindu-se de o admirabilă frumusețe, coperta exploatează o fotografie datorată lui Brâncuși, realizată prin tehnica suprainpresiei. Sculptorul apare între două cunoscute opere ale sale, turnate în bronz: *Cocoșul* și *Portretul Nancyei Cunard*. Deși originalul e în alb-negru, fotografia copertei a fost prelucrată, astfel încât sculpturile se împărtășesc din strălucirea aurie a bronzului, în vreme ce imaginea sculptorului, încetoșată, mai degrabă ștearsă, tinde să se confunde cu ceea ce am numit deja „corp spiritual al operei”. De data aceasta „omul Brâncuși”, așa cum coperta o vădește, tinde să dea înțâietate operei, prin chiar faptul că imaginea sa e difuză, ștearsă. Tocmai o atare dialectică ascunsă, încifrată pe copertă, doresc să o evidențiez. O voi face analizând monografia de la Gourcuff Gradenigo în raport cu celelalte două, consacrate de autoare lui Constantin Brâncuși. De altfel, cercetătoarea pare să urmeze aceeași cale pe care sculptorul a urmat-o atunci când și-a alcătuit opera. Sunt cunoscute seriile sale de opere, cvasi-identice și totuși diferite, asupra diferențelor atrăgându-ne atenția sculptorul însuși. Atunci când Yeshwant Rao Holkar Bahadur, maharajahul de Indore a fost vizitat de bănuiala că achiziționând din atelierul sculptorului cele trei *Păsări în văzduh*, una neagră, una albă și alta aurie, a cumpărat, în fapt, o singură operă, sculptorul îl asigură că i-ar putea arăta pe niște fotografii ori mulaje „diferențele subtile dintre ele”, precizând că reluând unul și același motiv el nu realizează copii ale motivului, ci descoperă un nou drum, care îi îngăduie să înainteze cu încă un pas în ordinea creației. Întrebându-ne „încotro se îndrepta Brâncuși”, suntem nevoiți să admitem, pe urmele lui Vasile Georgescu Paleolog, autorul primelor monografii consacrate sculptorului, că Brâncuși se afla în cutarea „conturului existențial al Ideii”. Poate abuzînd, voi afirma că Paleolog are în vedere nimic alta decât Ideea platoniciană, ori arhetipul a toate câte au îmbrăcat în existența lor pământeacă „haina materiei”. În libera mea interpretare, consider că Paleolog vizează transgresarea statului material al celor existente și recuperarea unui statut ontic mai înalt, pe acela propriu Ideii, în care mă grăbesc să recunosc – chiar fără îndemnul nemijlocit al lui Paleolog – pe cea de natură platoniciană. Realitatea unui Brâncuși „platonician fără voie”, ar trebui îndepărtată, de vreme ce în biblioteca sculptorului se aflase cândva un volum din Platon – în prezent, în biblioteca sa doar supracoperta mai poate fi găsită –, iar potrivit unor mărturii demne de toată crezarea, lui Brâncuși i se citea în ambianța atelierului, la căderea serii, din „Dialogurile” lui Platon. Către o atare interpretare, trecând de la o monografie la alta, se îndreaptă în totală discreție și Doina Lemny. Acum, că volumele monografice s-au acumulat, faptul îmi pare mai presus de orice îndoială și, desigur, remarcabil. Aceasta în pofida realității indubitabile, potrivit căreia prin structură și convingere intimă, Doina Lemny îmbrățișează în activitatea sa de cercetător o perspectivă obiectivă, întemeiată pe interogarea documentului nud. Acesta, din fericire, i-a stat la dispoziție în cele mai însemnate momente ale parcursului său exegetic, cercetătoarea putându-se oricând raporta la arhiva Centrului Pompidou. Nutresc nestrămutata convingere că și în etapa actuală a devenirii sale „întru Brâncuși”, Doina Lemny se lasă atrasă de puterea de seducție a documentului, căzând pradă fascinației și magnetismului său. Iată de ce reorientarea ei exegetică, asupra căreia încerc să atrag atenția, îmi pare cu atât mai remarcabilă. Așa cum voi încerca să demonstrez, nu este vorba de o reorientare de dată recentă. În sprijinul afirmației mele mă voi raporta la cele trei monografii deja semnalate, apărute la Oxus, Fage și Gourcuff Gradenigo. La o cercetare de profunzime, în urma maturei reflecții și nu a lecturii săvârșite „cu sufletul la gură”, prima și ultima se vădesc a fi mult asemănătoare, de nu cumva chiar cvasi-identice. În realitate, ele sunt pe cât de asemănătoare, pe atât de deosebite. Citită continuu, cea de la Oxus se vădește a fi un abil montaj al informațiilor cuprinse în numeroasele documente cercetate, pe care Doina Lemny le-a organizat potrivit principiului cronologic. E, aceasta, o muncă neprețuită, menită a aduce imediat satisfacție lectorului. Dar ceea ce stă ascuns în fundal, este tocmai filonul interpretativ, atât de firav, încât cititorul neexperimentat nu îl sesizează, captat fiind de șuvoiul informației obiective, pe care același cititor o găsește cu atât mai seducătoare, cu cât alți brâncușologi care au precedat-o pe Doina Lemny nu au avut acces la ea. Bunăoară Sidney Geist, cel în mod deosebit prețuit de cercetătoare. În opinia mea, în cuprinsul monografiei de la Oxus, filonul interpretativ s-a ascuns în chiar tabla de materii. Pe aceasta Doina Lemny a conservat-o cu fidelitate și în monografia apărută la Gourcuff Gradenigo. Informațiile, prețioase în nuditatea lor, au fost concentrate, esențializate, lor alăturându-li-se analize plastice dintre cele mai pertinente. Schițele de analiză plastică se lasă deja descoperite în monografia apărută la Fage. În recenta apariție, cea de la Gourcuff Gradenigo, acestea dobândesc un plus de relevanță și, aș adăuga, de eleganță, de vreme ce simpla descriere formală lasă locul unei analize din ce în ce mai nuanțate, cu deschideri către ansamblul operei brâncușiene. Să mai adaug că refugiindu-se în lumea formelor, pe care le descrie în mod aplicat și descriindu-le și analizează, Doina Lemny pare să evite interogarea „corpului

spiritual” al operei, pe acela care se vedește a fi purtător al semnificației. Tentând o comparație de natură biblică, aş spune că Doina Lemny fuge de interpretarea semnificației simbolice, așa cum profetul Iona a fugit de porunca dumnezeiască de a se adresa locuitorilor oraşului Ninive. Dar, cu toate acestea, saltul de natură exegetică nu are cum să nu se producă, de vreme ce năzuința către acesta se lasă descoperit deja în titlul primului capitol al monografiei Oxus: « *En Quête de “la chose Vraie”* ». E, desigur, mai mult decât o simplă întâmplare că sintagma « *la chose Vraie* » a migrat din alcătuirea titlului primului capitol al monografiei apărute la Oxus, pe chiar coperta recentei apariții: « *Constantin Brancusi. La chose Vraie* ». Inutil să mai adaug că sintagma « *La chose Vraie* » a fost extrasă din chiar însemnările olografe ale sculptorului. Mai e oare nevoie să adaug că pedagogia platoniciană, căreia Brâncuși i s-a supus, se lasă descoperită în amintita sintagmă, de vreme ce, în ordine filozofică exprimându-ne, „adevărata realitate” se confundă cu „regnul” ideii platoniciene, în vreme ce lucrurile materiale nu sunt decât „o umbră” a amintitului „regn”. Insistența cu care Doina Lemny zăbovește în titlurile pe care le alege asupra semnificației „adevărata realitate”, aceea a lumii Ideilor, îmi pare confirmată de titlul pe care l-a ales și l-a așezat în chip generic asupra întregii expoziții deschise la Bruxelles, în 2019, în cadrul festivalului Europalia, expoziție a cărei concepție îi aparține în totul: « *Brancusi. La sublimation de la forme* ». Orice cititor cultivat va admite că „adevărata realitate”, aceea cu care Ideile platoniciene se confundă, nu ar putea fi aproximată în chip plastic fără o trecere a ei prin filtrul „forme sublimite”. În opinia mea, această cvasi-indistinctă, totuși indubitabilă glisare din orizontul analizei formale către cea îndreptată asupra conținutului operei vine să înobileze solida tablă de materii a ultimei monografii, copie fidelă a celei incluse monografiei de la Oxus. Repet, Doina Lemny nu ne oferă o „monografie Oxus îmbunătățită”, ci, în spirit brâncușian, trecând de la o monografie la alta, cercetătoarea nu face decât să își croiască un nou drum exegetic. Unul care să îi îngăduie să mai înainteze cu un pas către miezul semnificant al operei brâncușiene. Asupra unui atare miez incandescent ne atrage atenția pornind chiar de la titlul așezat pe coperta cărții.

Cristian-Robert Velescu

OANA-MĂDĂLINA POPESCU, *Icoane ale Sfântului Grigore Decapolitul realizate pe manuscrise, tipărituri și hrisoave*, București, Dynasty Print Art, 2022, 151 p +il. (facsimile pp. 101–143, bibliografie și indici)

Semnalăm apariția unei cărți despre icoanele Sfântului Grigore Decapolitul care a trăit în Imperiul Bizantin în prima jumătate a secolului al IX-lea. Moaștele acestui apărător al icoanelor se află la Mănăstirea Bistrița, unde au fost aduse la sfârșitul secolului al XV-lea. Icoana Sfântului Grigore Decapolitul a fost zugrăvită pe pereții mai multor mănăstiri din Oltenia, fiind repictate în perioada brâncovenească. Relativ recent un grup de la cercetători de la Institutul de istoria Artei din București au repertoriat, comentat și publicat picturile murale brâncovenești din județul Vâlcea. Cartea aceasta prezintă miniaturile manuscriselor românești cu icoanele ocrotitorului Olteniei. Sunt piese de la Biblioteca Academiei Române și de la Arhivele Naționale Istorice Centrale. Autoarea acestei frumoase cărți-album, Oana-Mădălina Popescu, este bibliotecară la Biblioteca Academiei Române, la Secția Manuscrise și Carte Rară. Lucrarea este structurată pe trei capitole. Primul descrie tipărituri împodobite cu icoana Sf. Grigore Decapolitul; al doilea se ocupă de operele lui Paisie shimonah zugrav, pictor în frescă, copist și miniaturist; iar al treilea editează un act de cancelarie al lui Alexandru Ipsilanti din 2 decembrie 1780, împodobit cu icoanele sfinților ocrotitori ai Mănăstirii Bistrița, Maica Domnului și Sf. Grigore. Acest din urmă document se păstrează în fondul Mănăstirea Bistrița de la Arhivele Naționale Istorice Centrale.



În capitolul II autoarea demonstrează în chip convingător că pictorii Parthenie Zoba și Paisie, autori ale icoanelor Sf. Grigore Decapolitul, sunt una și aceeași persoană, nicidecum doi, maestru și ucenic, așa cum susținea istoriografia (vezi lucrările arhimandritului Veniamin Micle, la care face trimitere autoarea). În interiorul manuscrisului rom. 2005 avem semnătura olografă a lui Parthenie monah zugrav și a lui Paisie schimonah zugrav. Dar în urma unui studiu atent asupra grafiei și a tehnicii de pictare, autoarea demonstrează în chip convingător că este vorba de aceeași persoană! Autoarea publică și două autoportrete, unul al lui Paisie (ms. 2179) și celălalt al lui Parthenie (ms. 2005). Pe la 1833 Parthenie și-ar fi schimbat numele în Paisie când a îmbrăcat schima mare. Acest pictor de biserici, copist, miniaturist din prima jumătate a secolului XIX, a scris și versuri religioase: „scoase din căldura sufletului meu” (p. 37).

Ștefan Petrescu

MONA MOMESCU și EDUARD ANDREI, *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*, Editura Paideia, București, 2022, 522 p + il. ISBN: 978-606-748-638-4

Alegerea unui subiect ce trimite la spațiul american nu reprezintă o noutate pentru Eduard Andrei și Mona Momescu, autorii volumului *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*. Eduard Andrei a mai explorat și cu altă ocazie conexiunile artistice româno-americane¹, iar coautoarea, Mona Momescu, filolog de formație, a activat o vreme ca lector de limba și cultura română la Catedra „N. Iorga” de la Columbia University, New York. Elementul neașteptat în cazul lucrării de față este opțiunea pentru o figură aproape necunoscută domeniului artistic, recuperată, până la apariția lucrării, fragmentar și de o manieră subiectivă.

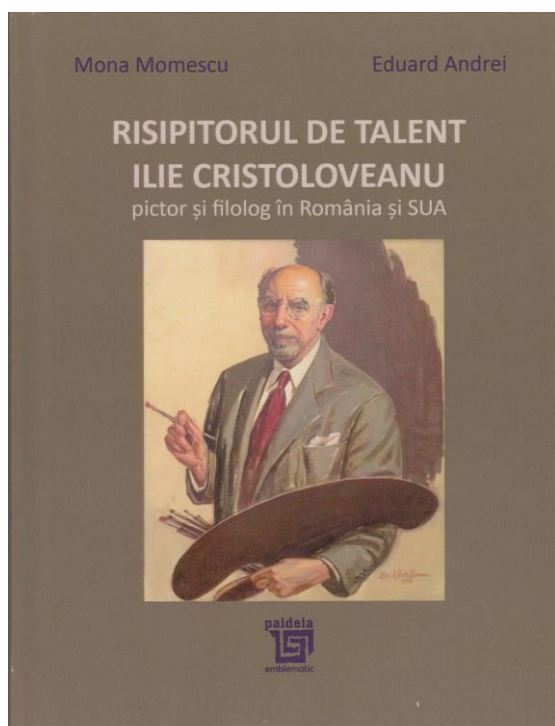


Fig. 1. Mona Momescu și Eduard Andrei, *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*.

Lucrarea reconstituie cu acribie științifică biografia artistului și lingvistului Ilie Cristoloveanu pe baza unui material documentar inedit, uriaș ca volum, provenit din arhiva Muzeului Național de Artă al României și din alte biblioteci și arhive (Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, Arhiva Parohiei Ortodoxe Române „Sf. Dumitru” – Manhattan, New York, Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University, New York, Robert and Elizabeth Dole Archive and Special Collection ș.a). Meticulosul studiu este structurat în funcție de cele două coordonate profesionale ale lui Ilie Cristoloveanu: cea de artist și cea de lingvist, fiecare capitol al lucrării abordând o fațetă specifică a biografiei și operei.

Primul capitol, *Două lumi peste care s-a risipit talentul: România și „cel mai frumos oraș din lume”*. Ilie Cristoloveanu, *parcurs biografic*, trece în revistă istoriografia aproape inexistentă a subiectului și reconstituie printr-o abordare cronologică viața artistului.

Capitolul *Ilie Cristoloveanu – Pictorul* aprofundează cariera și creația artistică a pictorului. Reperăm câteva elemente biografice comune și altor artiști din generația lui Cristoloveanu: studiile la Școala de Belle Arte, întrerupte de Primul Război Mondial, mobilizarea și cooptarea, datorită abilităților de bun desenator, în Serviciul Geografic

al Armatei. După război, pictorul activează pentru o scurtă perioadă ca profesor de desen la două prestigioase licee din capitală (Gh. Lazăr și Sf. Sava). Se remarcă drept o prezență activă la manifestările artistice oficiale (Tinerimea Artistică, 1919, 1920) și de grup (Asociația Artistică, 1916, Expoziția Artiștilor Mobilizați, Iași,

¹ Eduard Andrei, *Pictorul Costin Petrescu la New York, 1919–1920*, Paideia, București, 2019.

1918 ș.a.) sau personale (1919, cu pictorul Trucinschi și sculptorul Leonida; 1920, Sala „Arta”; 1921, Sala „Maison d’Art”). Probabil găsește nesatisfăcător statutul de profesor de desen căci în mai 1922 pleacă spre Statele Unite, o atracție la momentul respectiv pentru toate categoriile sociale, ce oferea promisiunea succesului, a realizării materiale și sociale atât de râvnite.

Portretistica domină creația artistică a lui Cristoloveanu, această preferință fiind legată de modul în care pictorul își gândește cariera. Intuind avantajele sociale și simbolice inerente genului portretistic, artistul utilizează pictura drept pârgă socială, reușind să atragă o clientelă prestigioasă, a cărei faimă se va repercuta asupra sa. Execută portrete pentru politicieni, diplomați, istorici, muzicieni, profesori universitari, avocați din societatea americană (președinții Herbert Hoover, Dwight Eisenhower), dar și pentru personalități politice și culturale din România (Regele Carol al II-lea, George Enescu, violonistul Sandu Albu, Nicolae Iorga). Însă modelele asupra cărora va reveni cu insistență sunt membrii familiei: soția, Olga și fiul, Miron, surprinși în diverse ipostaze. De altfel familia este pentru Cristoloveanu un *axis mundi* în jurul căreia se articulează preocupările profesionale. Ea dă coerență proiectului vizual, este prototipul familiei burgheze ideale utilizată adesea de Cristoloveanu în exemplele din manualul de limba română.

Artistul experimentează formule stilistice ponderate (academism, impresionism și postimpresionism) sincronizându-se mai degrabă cu lumea artistică românească decât cu dinamicul mediu american; privilegiază figurativul în fața abstractului și respinge arta modernistă.

Capitolul *Arta limbii române: Ilie Cristoloveanu – filolog și etimolog* discută cariera de filolog a lui Ilie Cristoloveanu extinsă pe durata a peste două decenii, constând în activitatea didactică la Universitatea Columbia între 1942–1964 și în cele două proiecte lingvistice: un manual de limba română destinat prioritar studenților americani la filologie romanică, dar și celor care doreau să învețe limba și un dicționar etimologic al limbii române, proiect nefinalizat. Referințele geografice, culturale și sociale, fragmentele din literatura română veche, prezente în manual trimit la modelul identității naționale pe care autorul îl întâlnise în propria ofertă școlară.



Fig. 2. Fotografie din atelierul artistului. În prim-plan: *Portretul lui Nicolae Iorga* (stânga) și *Portretul lui Charles Curtis*, vicepreședintele SUA. Arhiva documentară MNAR, fond Ilie Cristoloveanu.

Lucrarea se încheie cu un capitol sugestiv intitulat *Recviem. Discreta întoarcere acasă*, ce prezintă încercarea Olgăi Cristoloveanu de a gestiona „posteritatea artistică și academică a soțului său” și de a păstra vie memoria acestuia și a fiului. Eșecul de a stabili în termenii doriți colaborarea cu personalul Universității Columbia, pe care nu reușește să-l convingă să achiziționeze colecția de tablouri a soțului, o determină să accepte colaborarea cu autoritățile regimului comunist instaurat în România, în ciuda reticențelor manifestate inițial. Sfârșește prin a dona statului român (Muzeului Național de Artă al României) o colecție substanțială de 165 picturi în ulei și 14 de grafică, realizate de soțul său.

Cunoscută fiind tendința cercetătorilor de a privilegia personajele și traiectoriile profesionale excepționale sau atipice, preferința autorilor pentru un personaj mai puțin cunoscut ar putea surprinde la prima impresie. Însă Ilie Cristoloveanu face parte dintr-o categorie de artiști bine reprezentată ca pondere, a căror artă se bucură de aprecierea unui segment social substanțial. Din aceste considerente, biografia realizată de Eduard Andrei și Mona Momescu nu poate fi decât binevenită.

Lucrarea *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA* este o solidă sursă de documentare ce tratează un subiect neexplorat în istoriografia de specialitate. O ilustrație consistentă, reunind reproduceri după lucrările pictorului, aflate astăzi în patrimoniul Muzeului Național de Artă ca și în alte instituții din România și SUA, completează volumul, oferind cititorului o lectură vizuală a creației artistice a lui Ilie Cristoloveanu.

Ramona Caramelea

IN MEMORIAM



RĂZVAN THEODORESCU

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 13 (57), p. 291–300, București, 2023

ISTORICUL DE ARTĂ RĂZVAN THEODORESCU (22.05.1939 – 06.02.2023)

Anul acesta, pe data de 6 februarie, ne-a părăsit academicianul Emil-Răzvan Theodorescu. A trecut la cele veșnice o puternică Voce a Agorei naționale, un Om, un Cetățean și un Savant a cărui lipsă va fi acut resimțită, atât în deceniul actual, cât și în cele ce-i vor urma. Or, în pofida tuturor criticilor aduse de către adversarii săi politici, Intelectualul Răzvan Theodorescu, Eruditul Răzvan Theodorescu, Profesorul Răzvan Theodorescu, Istoricul de Artă Răzvan Theodorescu, Fondatorul și Animatorul „Teleenciclopediei” Răzvan Theodorescu nu poate fi de nimeni contestat, subestimat sau uitat: el va rămâne pururea în memoria noastră...

Născut în București, la 22 mai 1939, într-o familie de mici boieri moldoveni, stabiliți, la sfârșitul secolului al XIX-lea, în Muntenia, Emil-Răzvan Theodorescu este absolvent al Colegiului Național „Cantemir-Vodă” și licențiat al Facultății de istorie a Universității București, promoția 1963. Perioada studenției a durat destul de mult – între 1955 și 1963 – din motivul întreruperii forțate (1959–1961), provocate de exmatricularea abuzivă din învățământul superior pentru motive politice. Theodorescu a cunoscut din plin rigorile regimului totalitar, care „a descoperit” în el semnele inconfundabile ale „dușmanului de clasă”: originea socială aristocratică, inteligența superioară, educația rafinată și opțiunile idealiste¹. Cu aceste stigmate, el a fost exmatriculat din anul IV al Facultății de Istorie a Universității din București, obligat să accepte condiția de muncitor necalificat. După câțiva ani de muncă în calitate de betonist sau zidar, grație eforturilor întreprinse de către profesorii săi – care înțelegeau potențialul fostului lor student – lui Răzvan Theodorescu i se permite, totuși, finalizarea studiilor. Vestea de reprimire la facultate îl găsește pe tânăr tocmai pe șantierul arheologic de pe malul Mării Negre, la Histria, acolo unde, mai mult pe ascuns, dascălii de la facultate îi găsiseră un loc de muncă. Așa cum, peste câteva decenii, avea să-și amintească viitorul academician, „profesorul Condurachi avea să-i anunțe marea veste: era răspunsul pozitiv la încă o petiție, din atât de multe, pe care le depusese la nivelul guvernului”². Plin de emoție, fericit, tânărul Theodorescu, se grăbește să-și anunțe mama, plecând pe bicicletă până la cel mai apropiat post telefonic. „Atunci, mama, de emoție, a început să plângă, continuând, mecanic, să curețe cartofii; și când aceștia s-au terminat ea a continuat să miște cuțitul încât și-a tăiat mâna!”³

Calificativele obținute la absolvire i-au oferit lui Răzvan Theodorescu posibilitatea de a opta pentru adevărata sa vocație, cercetarea științifică, și, astfel, el va deveni membru al Institutului de Istoria Artei din București, condus pe atunci de întemeietorul lui, academicianul George Oprescu. La institut, istoricul de artă a avut colegi distinși, printre care merită a fi menționați Ion Frunzetti – numit „seniorul” și evocat cu multă afecțiune în cartea *Drumuri către ieri* –, Emil Lăzărescu – admirat pentru verticalitatea morală și elocința „tăcerilor sale pline de înțeles” –, Maria Muzicescu și Teodora Voinescu⁴.

Teza de doctorat în științele istorice, susținută în 1972, la Universitatea din București, s-a concentrat pe identificarea elementelor bizantine, balcanice și occidentale de la originile culturii medievale românești. Multe din ideile conținute în teză au intrat, ulterior în cartea *Bizanțul, Balcanii și Occidentul la începuturile culturii medievale românești (secolele X–XIV)*, operă care îl va impune pe tânărul cercetător în cercul istoricilor români de primă mărime și care va fi folosită și citată de savanți de prestigiu, printre care Mircea Eliade⁵. Este o lucrare în care, pe lângă alte probleme importante, Răzvan Theodorescu abordează și originile isihaste ale monahismului românesc, aducând informații și argumente folosite apoi drept autoritare și de

¹ Virgil Căndea, *Răspuns la discursul de recepție în Academia Română al Acad. Răzvan Theodorescu (21 noiembrie 2001)*, în *Arta istoriei/Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, București, Editura Enciclopedică, 2004, p. 473.

² Sorin Danciu, *Un „dosar de cadre” din tinerețea lui Răzvan Theodorescu*, în *Arta istoriei/Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, București, Editura Enciclopedică, 2004, p. 468.

³ *Ibidem*, p. 468.

⁴ Virgil Căndea, *op. cit.*, p. 473.

⁵ *Ibidem*, p. 473

către marele teolog român Dumitru Stăniloae, în capitolul despre *Istoria isihasmului și a rugăciunii lui Iisus în tradiția ortodoxiei românești*, adăugat cunoscutei sale versiuni a *Filocaliei*⁶.

Atitudinea civică temerară a lui Răzvan Theodorescu s-a manifestat plenar în 1977 când, cu riscul de a-și pierde condiția profesională, dobândită cu atâta greutate, a protestat vehement împotriva demolării Bisericii Enei – primul protest al unui intelectual împotriva sacrificării aberante a zestrei spirituale românești citit la postul de radio „Europa Liberă” și care a determinat înlăturarea domniei sale din conducerea Institutului de Istoria Artei. Ulterior, în anii 1984–1985, asumându-și riscuri și mai mari, savantul a inițiat protestul colectiv împotriva distrugerii Mănăstirii Văcărești⁷.

Emil-Răzvan Theodorescu a fost permanent preocupat de popularizarea artei și științei și a conceput vreme de peste trei decenii articole pentru celebra emisiune „Teleenciclopedia” transmisă de Televiziunea Națională. În ultimii ani de viață a realizat la o televiziune privată emisiunea permanentă „Istории neștiute”.

Printre operele de bază ale academicianului merită a fi citate monografiile fundamentale *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X–XIV)* (1974), *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400–1400)* (1976), *Itinerarii medievale* (1979), *Civilizația românilor între medieval și modern: orizontul imaginii (1550–1800)* (1992), *Românii și Balcanicii în Civilizația sud-est europeană* (1999).

Tratatul în două volume *Arta din România: din Preistorie în Contemporaneitate* (2018), conceput, coordonat, redactat și editat împreună cu academicianul Marius Porumb, constituie o realizare fără precedent în istoriografia de artă românească din ultima jumătate de secol.

Istoric al culturii și istoric de artă, Emil-Răzvan Theodorescu și-a axat opera științifică pe studierea artei vechi românești și a artei medievale sud-est europene, precum și pe analiza unor capitole mai puțin cunoscute ale civilizației vechi autohtone și balcanice, domenii în care a făcut o serie de descoperiri și în legătură cu care a elaborat teze științifice importante, preluate și de literatura universală de profil : a *coridoarelor culturale* la Dunărea de Jos, a rolului simbolic al *monumentum*-ului *princeps* în momentele genzelor statale din sud-estul Europei, a *primei modernități* a românilor și a tipologiei – în calitate de cititori – a *oamenilor noi* din secolele XVII–XVIII.

La baza noțiunii de *coridor cultural* – lansate de Răzvan Theodorescu în monografia *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X–XIV)* – a stat distingerea a două sfere de cultură la Dunărea de Jos, apărute în cursul evului mediu timpuriu: cea apuseană și cea răsăriteană. „Legăturile dintre aceste sfere s-au produs de-a lungul unor *coridoare culturale* grație cărora pe pământul românesc în veacurile X–XIV a ajuns o parte a ceea ce creaseră – într-o epocă mai îndepărtată sau într-o vreme mai apropiată de întemeierea statelor de la sud și răsărit de Carpați – Bizanțul, Bulgaria și Serbia, Ungaria, lumea dalmată sau aceea italo-pontică, civilizațiile polono-lituaniană sau turcă micro-asiatică”⁸.

Abordând istoria culturală a ținuturilor de la Dunărea de Jos din unghiul prezențelor străine – bizantine, balcanice și occidentale, care au colaborat de-a lungul secolelor X–XIV la cristalizarea principalelor sfere de cultură medievală românească, Răzvan Theodorescu a urmărit constant ilustrarea tezei care constituie cheia de boltă a întregii lui concepții despre geneza culturii, mai mult chiar, a civilizației feudale a românilor: „aceea a rolului activ, dinamic, „internațional” al părților apusene și răsăritene ale Dunării de Jos în vehicularea unor forme de cultură proprii ariilor învecinate, a locului preminent ocupat în viața politică și artistică a spațiului românesc extracarpatic de către cetățile, orașele și mănăstirile din Dobrogea și de la nord de gurile Dunării, din Muntenia de vest, Oltenia și Banat, a unei deosebiri reale – treptat depășite, e drept, spre mijlocul și în a doua parte a secolului al XV-lea – între asemenea zone de cultură, mai angrenate în civilizația central- și sud-est-europeană, și altele (Muntenia de mijloc și septentrională, nordul Moldovei) care vor deveni în secolele XV–XVI centrele politice și culturale ale Țării Românești și Moldovei, adăpostind reședințele voievodale și metropolitane de la Țirgoviște și Suceava, până într-o viitoare etapă a istoriei noastre medievale când, în secolele XVII–XVIII, se impun în peisajul civilizației feudale târzii alte zone geografice mai apropiate, prin București și prin Iași, de Dunăre și de Imperiul Otoman”⁹.

⁶ *Ibidem*, p. 473.

⁷ Virgil Cândea, *op. cit.*, p. 475.

⁸ Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X–XIV)*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974, p. 339.

⁹ *Ibidem*, p. 339.

Cu mai mult de o jumătate de veac în urmă, la finele unui capitol din primul volum al *„Isoriei artelor plastice din România* (București, 1968), oprindu-se tot la primele decenii ale secolului al XIV-lea, Răzvan Theodorescu își încheia investigația cu aceste cuvinte: „Complexa interferență bizantino-occidentală fusese începută (...) în această parte a Europei, găsim în feudalitatea de aici – deci și la cea românească incipientă – posibilități de a o înțelege și asimila atunci când și acolo unde tradițiile cultural-artistice autohtone nu puteau satisface cerințele păturii dominante. Influența bizantină în țaratul bulgar și în statul sârb, în Ungaria sau în cnezatul Haliciului se întâlnește încă în secolele XII–XIII cu cea apuseană, venită în fiecare dintre aceste teritorii prin diferite filiere, reprezentate fie de Italia și Dalmația, fie de regiunile central-europene. Întâlnirea s-a petrecut în așa fel încât caracterul bivalent, din acest punct de vedere, al culturii și artei formațiunilor statale din jurul teritoriului țării noastre s-a putut răsfrânge în gustul feudalilor și poate chiar în viziunea estetică locală încă înainte de mijlocul secolului al XIV-lea, pregătind terenul pentru primirea de noi influențe, fie apusene, fie mai cu seamă, bizantino-balcanice care, interpretate și asimilate de fondul cultural local, au dus la crearea unor note artistice specifice fiecărei provincii românești în epoca de maturitate a feudalismului.”¹⁰

De remarcat faptul că alt mare cunoscător al evului mediu românesc și occidental, cercetătorul și romancierul Pavel Chihaiu a caracterizat astfel cartea *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400–1400)*: „ (...) Răzvan Theodorescu și-a propus să surprindă fenomenele de artă în contextul unor mișcări mai largi, al unor curente stilistice care nu acoperă întotdeauna deplasările etniilor, unele atât de mobile în perioada aceasta; el a trebuit să disocieze nu numai valențele stilistice ale operelor de artă, adesea în serii eterogene, ci și un context cultural lipsit de omogenitate, având permanent în vedere că operele de artă păstrate nu sunt întotdeauna și cele mai izbutite sau reprezentative, că din înfăptuirile unei epoci hazardul a protejat câteva, foarte diferite ca valoare, cărora nu le cunoaștem nici meșterul, nici stăpânul; totodată, autorul insistă asupra faptului că multe opere de artă din această perioadă, mai cu seamă din cele ale popoarelor migratoare, sunt revelatorii nu atât pentru poporul care le-a făurit – și care de multe ori rămâne anonim îndărătul penuriei de documente și știri – cât pentru climatul artistic, pentru foaia de temperatură a momentului, la aceste opere vădindu-se o interferență de influențe și stiluri, un „internaționalism” grăitor pentru mentalitatea epocii”¹¹.

Ideea de *Monumentum princeps* apare la Răzvan Theodorescu în cartea *Itinerarii medievale* (București, Editura Meridiane, 1979). Conform autorului *itinerariilor* „ (...) marea bazilică de la Pliska sau biserica rotundă de la Preslav, bazilica de la Alba Regia, biserica Sf. Sofia din Kiev sau cea cu hramul Spas Preobrajenski din Cernigov, în fine, biserica Maicii Domnului de la Studenica sunt toate, fără excepție, *monumentele-simbol* ale momentului genezelor statale, (...); că au oglindit toate, în chip fidel și adesea strălucit, căutările și opțiunile noilor formațiuni statale în materie nu numai de artă, ci chiar de model cultural; că au fost înălțate în preajma imediată a unor ani în care istoria spirituală a Bulgariei și a Ungariei, a Rusiei și a Serbiei a cunoscut o cotitură decisivă pentru viitorul ei; că au fost deopotrivă, majoritatea, necropole ale neamului feudal întemeietor de stat, lăcașuri de îngropăciune ale suveranilor celor dintâi, prototipuri stilistice pentru arta secolelor următoare, receptacole de bogăție, de fast și de prețiozitate ca atare descrise în cronicile contemporane ridicării lor; prin toate aceste trăsături comune pe care am putut a le stabili, fiecare din amintitele edificii începătoare de serie culturală, purtătoare ale unei ideologii (...) și ilustratoare ale unor origini statale, răspunde, credem, la ceea ce am încercat să denumim, cu un termen ce ni se pare îndeajuns de elocvent, *monumentum princeps*”¹².

Aspecte sociale ale fenomenelor artistice din Țările române ale veacurilor XVII–XVIII sunt abordate de către Răzvan Theodorescu în capitolul *Câțiva oameni noi, ctitorii medievale* din deja amintitele *Itinerarii*... În opinia savantului „acești *ctitori-oameni noi* ai evului mediu târziu românesc, cărora izvoarele timpului și monumentele de ei ridicate – prin opera zugravilor, a pietrarilor, a argintarilor și a arhitecților rămași în unele cazuri anonimi – le-au subliniat în fel și chip, le-au exaltat chiar, pe alocuri, personalitatea, care și-au afirmat pe căi felurite, deschis sau discret, legătura cu o tradiție voievodală de la care se revendicau – cea a epocilor de glorie și de independență ale Moldovei și Țării Românești –, care au dorit să fie întemeietorii unor noi „dinastii” menite a deveni pentru viitor, la rândul-le, tradiție și ale căror simboluri

¹⁰ Răzvan Theodorescu și Radu Florescu, *Arta de pe teritoriul României de la mijlocul secolului al VI-lea până în primele decenii ale secolului al XIV-lea*, în *Istoria artelor plastice din România*, Vol. I, București, 1968, p. 112.

¹¹ Pavel Chihaiu, recenzie la cartea lui Răzvan Theodorescu *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos* (manuscris).

¹² Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 9.

nepieritoare trebuiau să fie lăcașurile de excepție pe care le-au înălțat, purtând pecetea heraldică a unei singularități sociale eminente, înconjurându-se în ctitoriile lor – și nu numai aici – de eleganță și fast, voind a-și arăta bogăția și puterea nu numai prin opera ctitoricească din țară, ci și printr-o vastă acțiune de patronaj asupra creștinătății răsăritene aflate sub turci, au fost cu toții – și aceasta este o nouă și ultimă trăsătură ce-i unește și care le explică mai adânc rostul în istoria vechii noastre arte – *oameni de cultură ei înșiși sau înconjurați de cei mai aleși oameni de cultură ai țării din vremea lor*, aidoma tuturor importanților mecenați ai Europei medievale, renașcentiste și moderne”¹³.

Complexelor relații dintre *text* și *image* le-a fost dedicată cuvântarea lui Răzvan Theodorescu *Text și image în vechea civilizație a românilor*, rostită la Iași, la Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza”, pe 10 noiembrie 2010, în cadrul celei de a V-a ediții a Conferinței Naționale „Text și discurs religios”¹⁴. În cadrul acestei alocuțiuni, vorbitorul a amintit de faptul că „o incursiune în istoria evoluției limbilor indo-europene ne demonstrează identitatea primordială a verbelor *a scrie* și *a picta*”. Spre deosebire de limba română în care această identitate s-a pierdut, limbile slave – inclusiv slavona de izvod medio-bulgar în care este scrisă majoritatea covârșitoare a textelor din Moldova și din Țara Românească a secolului al XVI-lea – au păstrat-o. În această ordine de idei Răzvan Theodorescu remarcă existența „similitudinii verbelor care reprezintă *imagea* și care reprezintă *cuvântul*”. El observă că în franceza medievală, o miniatură *est écrite* („este scrisă”), iar în slava secolului al XV-lea, de început, în Evanghelia lui Nicodim, este folosit același verb „*a scrie*” („*napisati*”)”¹⁵. „Această întâlnire, în vocabular, a reprezentării *în cuvânt* și a reprezentării *în image* este un lucru (...) extrem de important pentru toată viziunea medievală. Există un *parallelism cultural fundamental* – pe care trebuie să-l descoperim mereu – între *a scrie* și *a vedea*: ceea ce o societate vede și ceea ce o societate scrie – de multe ori – sunt lucruri similare”¹⁶. Vorbind despre inscripția lui Radu de la Afumați (1529), Răzvan Theodorescu subliniază *reprezentarea cronistică*, în fond *narativă*, în care ideea *povestirii* începe să apară. Secolul precedent – al XV-lea – era cu mult mai laconic, mai zgârcit în prezentarea detaliilor. Fie la Pătrăuți, fie la Voroneț, suntem într-o vreme în care detaliile sunt neglijate, în care numărul personajelor este redus, în care există o armonizare tectonică admirabilă a arhitecturii cu pictura, o lapidaritate a imaginii care este lapidaritatea *Letopiseșului de la Putna* (...). Un exemplu de astfel de lapidaritate îl prezintă reducerea la doar câteva date cronologice a îndelungatei și extrem de importante domnii a lui Alexandru cel Bun: „În anul 6907 <1399> s-au ridicat la domnie Alexandru Voievod și au domnit 32 de ani și 8 luni și au murit”. Laconismul frescelor, nemaivorbind de analiza, care ar fi mai complicată, a volumelor de arhitectură, este similar textului. Ne aflăm aici, folosind expresia lui Răzvan Theodorescu, în etapa *efigial-solemnă* a secolelor al XIV-lea și al XV-lea. Secolul următor – al XVI-lea – va introduce în țările române o altă paradigmă: cea a *discursului narativ*. Descoperim această paradigmă în explozia de subiecte, teme și cicluri reprezentate, în multitudinea de detalii zugrăvite, în micșorarea dimensiunilor și, respectiv, mărirea numărului de compoziții din cadrul ansamblurilor, cu dorința manifestă de a acoperi cu picturi toți pereții ctitoriilor – atât interiori, cât și exteriori – fără a lăsa un centimetru pătrat de spațiu nedecorat”¹⁷.

Polaritatea *haptic-optic* postulată încă în opera lui Alois Riegl sau perechile antitetice linear-pictural, formă închisă-formă deschisă din *Principiile fundamentale ale istoriei artei* ale lui Heinrich Wölfflin îi erau foarte bine cunoscute și lui Răzvan Theodorescu. Le găsim într-o formă sublimată și substanțial transformată în acele definiții sintetice care se bazează pe analize stilistice sau pe cercetări de psihologie a artei. Astfel, din punctul de vedere al lui Theodorescu, în vechea civilizație a românilor au existat patru etape de raportare a *vizualității* la *text*. Există ceea ce am numit o etapă *efigial-solemnă* – cea a secolelor al XIV-lea și al XV-lea. Există o a doua etapă, *narativă* – cea a secolului al XVI-lea. Există o a treia etapă, *tactilă* – a secolului al XVII-lea, și o a patra, dominată de *decorativism în vizualitate și de oralitate pe planul textului*, care este specifică sfârșitului de secol XVIII și începutului de secol XIX”¹⁸. Cercetarea rolului dimensiunii *tactile* în istoria artelor vizuale l-a preocupat permanent pe savant. În albumul intitulat *Piatra Trei Ierarhilor*, apărut în 1979, Răzvan Theodorescu a oferit o prezentare extrem de plastică a fenomenului respectiv: „Această

¹³ *Ibidem*, 77–78.

¹⁴ Răzvan Theodorescu, *Text și image în vechea civilizație a românilor*, în *Text și discurs religios*, nr. 3/2011, p. 21–37.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

civilizație românească a **tactilului** ce domina epoca de întâlnire a evului mediu cu vremea modernă, începută prin somptuosul acoperământ de mormânt, de la Sucevița, al lui Ieremia Movilă, și prin turla Dragomirnei lui Crimca, în primul deceniu al secolului al XVII-lea, avea să înglobeze, deopotrivă, exterioarele în întregime sculptate ale Trei Ierarhilor, fațadele ritmate de pilaștri de la Golia, portalurile renașcentist-târzii ale bisericilor lui Mihail Cantacuzino, în frunte cu aceea de la Colțea, sau zidurile din afară, acoperite cu stucaturi, ale ctitoriei aceluiși mare boier muntean, de la Fundenii Doamnei, ca și cele interioare, decorate în același chip, ale foșoarelor și palatelor brâncovenești de la Târgoviște, Mogoșoaia și Potlogi – stucaturi devenite apoi o modă a veacului fanariot și coborâte din camera voievodală în aceea a micului boier și a târgoveșului –, nimburi aurite în relief ale sfinților din sutele și sutele de icoane moldovenești și muntenesti, oltenesti și maramureșene sau din picturi de biserici (...) sau, în sfârșit, masivele brățări cu argintul răsucit și policrom încrustat ajunse, treptat, podoabe ale satelor și ale târgurilor de la Dunăre”¹⁹.

Theodorescu nu a cercetat în mod special iconografia ilustrațiilor la imnul *Acatist*, în speță pe cele ale *Asediului Constantinopolului*. Dar, în lucrarea *Civilizația românilor între medieval și modern: orizontul imaginii (1550–1800)*, el a apreciat fenomenul picturii exterioare moldovenești drept un fenomen post-medieval și drept o mutație substanțială în sfera esteticului²⁰. În concepția sa, această mutație este însoțită de nevoia de *narație*, de *retorică*, apărute nu numai în pictură, ci și în arhitectură, în literatura cronicarilor (cazul lui Macarie), în epigrafică. Imaginea *Asediului Constantinopolului*, în această ordine de idei, nu reprezintă o excepție. Să ne amintim doar cât de minuțios sunt tratate veșmintele asediatorilor, câte detalii autentice găsim în imaginea Cetății Țarigradului, a Perei vecine etc. În albumul *Bukovine: La peinture murale moldave aux XVI^e – XVII^e siècles*, editat de Comisia Națională a României pentru UNESCO în 1994, Răzvan Theodorescu caracterizează *Asediul* din pictura exterioară moldavă drept „o scenă plină de savoare, de pitoresc și de mișcare”²¹. Autorul albumului mai amintește și de afinitățile ce pot să existe între mesajul acestei scene de pe fațadele bisericilor moldovenești din prima jumătate a secolului al XVI-lea și unele idei ale lui Petru Rareș, așa cum le cunoaștem, chiar și într-o versiune extrem de deformată, din mărturiile conținute în *Marea Plângere* a lui Ivan Peresvetov²².

Analizând imensele fresce exterioare cu imaginea ierarhiilor *Cinului*, Răzvan Theodorescu subliniază „structura simfonică” de desfășurare a compozițiilor, nevoia de *spectacol* și de *narație*, specifice secolului al XVI-lea²³. Or, nu trebuie să uităm de faptul că ctitoriile rareșiene, bisericile lui Alexandru Lăpușneanul sau cele ale Movileștilor sunt contemporane Renașterii, Reformei și Contra-Reformei cu noile lor tendințe spre *spectaculos*, *polifonic* și *retoric*. Același autor mai menționează simbolismul localizării frescelor *Cinului* (*spațiu liturgic*, *loc* unde se termină etapele *Ispășirii* și cele ale *Ciclului Hristologic*) și face trimitere la o mărturie a călătorului rus Ivan Peresvetov, care a vizitat Moldova lui Petru Rareș. Or, în această mărturie sunt relatate unele idei atribuite de Peresvetov lui Petru Rareș, printre care aceea a „apărării neamului omenesc de păcate de către îngerii lui Dumnezeu și puterile cerești cu armele lor de foc...”²⁴.

Răzvan Theodorescu a fost ultimul reprezentant în viață al grupului de autori ai tratatului *Istoria artelor plastice din România*, apărut în 1968–1970 sub îngrijirea profesorului George Oprescu. În cei cincizeci de ani care separă acest tratat de cele două volume ale *Artei din România: din preistorie în contemporaneitate*, apărute în 2018, reflecția colectivă și cea individuală asupra destinului civilizației românești vechi și noi *au sporit în interpretări și nuanțe*²⁵. Conform opiniei editorilor – academicienii Răzvan Theodorescu și Marius Porumb – cele două volume reprezintă simbolic chintesența cercetărilor de istoria artei, o frescă a evoluției și performanțelor fenomenului artistic din spațiul carpato-danubiano-pontic, care, la ceas de sărbătoare, a constituit ofranda istoricilor și criticilor de artă din România – peste 40 la număr – dedicată jubileului centenar al Marii Uniri²⁶.

¹⁹ Răzvan Theodorescu (text), Ioan Oprea (fotografii), *Piatra Trei Ierarhilor*, București, 1979, p. 34.

²⁰ Idem, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, Vol. I, București, 1987, p. 15–23.

²¹ Idem, *Bukovine. La peinture murale moldave aux 15^{ème} – 16^{ème} siècles*, Bucarest, UNESCO, 1995, p. 30.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 26.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Arta din România: din Preistorie în Contemporaneitate*, Editori: acad. Răzvan Theodorescu și acad. Marius Porumb, Vol. I, București, Editura Academiei Române / Cluj-Napoca, Editura Mega, 2018, p. 9.

²⁶ *Ibidem*, p. 15.

În spiritul binomului „simplitate nobilă și măreție calmă” aplicat de marele Johann Joachim Winckelmann artei clasice, Răzvan Theodorescu a căutat și el să descopere în insula noastră de romanitate orientală „ceea ce pare a fi notabil în evoluția figurativului românesc – și anume unirea **patosului vital al arhaicului** cu **noblețea calmă a clasicului**”²⁷. Regăsirea binomului *arhaic-clasic* în curgerea neîntreruptă a operelor figurativului românesc, a completat și a întregit o viziune mai veche – de acum 20 de ani – în care savantul român identifica elementele definiției ale istoriei „romanicilor Orientului” prin binomul **latinătate** și **statalitate** (primul termen al binomului fiind ilustrat de limbă, psihologie și mentalitate, iar cel de-al doilea fiind reprezentat – pentru Evul Mediu și pentru premodernitate – de lăcașuri religioase și civile, biserici, cetăți, castele și conace)²⁸.

Scopul prezentelor însemnări nu a constat în înșirarea unor interminabile liste cu titlurile universitare, distincțiile academice, decorațiile statale, premiile naționale sau internaționale obținute de Răzvan Theodorescu pe parcursul rodniciei sale vieți, ci schițarea extrem de sumară a realizărilor lui științifice pe tărâmul istoriei artei – principalul – dar nu și singurul – domeniu de activitate al savantului. Or, recapitularea operei lui științifice este un exercițiu fascinant, care necesită însă multă acribie și exigență. Erudiția uriașă a academicianului, rationamentele riguroase, asocierile de idei surprinzătoare și abundente, obișnuința de a nu încheia o frază fără a-și epuiza până în detalii mesajul, cer o concentrare particulară din partea celui care vrea să pătrundă în profunzimile gândirii theodoreciene. Efortul intelectual este însă răsplătit multiplu grație înțelegerii mai profunde a fenomenelor cercetate și grație noilor perspective de cunoaștere profesională dezvăluite de lectura scrierilor acestui mare și prolific istoric de artă.

Constantin Ciobanu

²⁷ *Ibidem*, p. 9.

²⁸ *Ibidem*.

UN STÂLP AL BIBLIOTECII ACADEMIEI

Profesorul, academicianul Răzvan Theodorescu a fost un stâlp al Bibliotecii Academiei Române, unul foarte solid, coloana centrală a edificiului!

De când frecventez acest lăcaș de cultură, din 1972, ca student în anul al doilea al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu”, Secția Istoria și Teoria Artei – iată, sunt deja 51 de ani de atunci! – am văzut câțiva dintre pilonii vii ai edificiului. Pe atunci, la începuturile mele, acad. Șerban Cioculescu era director și își petrecea multe ore în sala de lectură. Așezat la una dintre primele mese, uneori dădea chiar audiențe acolo, vorbind cu glas scăzut, în tonul său ironic, sarcastic chiar, dar doct. Peste câțiva ani buni, când deja lucram în cercetare, îl vedeam, la fel, pe acad. Gheorghe Mihăilă, marele slavist – devenit directorul Editurii Academiei – care venea în sală cu pas vioi, cu un chip destins într-un zâmbet larg și privind în toate părțile, cu ochii săi albaștri, să vadă cine este pe la mese, pe cine cunoaște și pe cine nu. Saluta în dreapta și-n stânga, cu afabilitate. Apoi se așeza la prima masă, pe rândul din mijloc, exact în fața catedrei custozilor de sală. În jurul său, de-o parte și de alta, la capetele mesei se ridicau teancuri de cărți, dicționare și dosare cu propriile-i manuscrise pe care lucra, cu sârg.

Pe acad. Gabriel Ștrempel îl vedeam arar în sala de lectură pentru că el stătea mai mult la Manuscrise sau în vastul dar recele și întunecosul său birou directorial, cufundat în cercetarea vechilor tipărituri și letopisește românești.

Tot de pe la începuturile mele, l-am văzut acolo pe Răzvan Theodorescu, ca tânăr și expansiv cercetător la Institutul de Istoria Artei: sosea voios, grăbit, își lua locul și completa fișele, apoi, în așteptarea cărților cerute, trecea prin fața rafturilor cu dicționare și enciclopedii, scotea câte un volum și-l consulta, de-a-npicioarelele, aplecat peste file. După care îl căra la masă unde sosise, între timp, comanda sa.

Îl știam deja de ceva vreme, de la conferințele Universității Populare, de la Sala Dalles sau de la Sala Amzei (în Așezămintele Brăitanu) pe care le frecventam, cu asiduitate, încă din adolescență. Mă fascinau expunerile sale despre arta veche românească sau universală, rostite cu aplomb și bogăție de informații, cu varii trimiteri și conexiuni în diferite zone ale creativității artistice, însoțite de proiecții. Schimbarea diapozitivelor era făcută de un operator aflat în celălalt capăt al sălii care trebuia să fie atenționat printr-un semn anume când venea rândul celeilalte imagini. Unii conferențieri făceau atenționarea verbal, într-un stil monoton, fără vlagă: „Alt diapozitiv” sau „Următorul... următorul... următorul...” Tânărul și vivacele Theodorescu lovea, destul de tare, cu un lung baston în dușumeaua podiumului pe care era așezată catedra sa. În asistență erau mulți pensionari care adesea așteptau în sala cufundată în întuneric și la o expunere plicticoasă, ceea ce nu se întâmpla la Răzvan Theodorescu, desăvârșit orator, cu glas puternic și...cadența interesantelor proiecții marcată de bastonul folosit pentru a da explicațiile cuvenite pe imagini.

Ulterior, l-am avut profesor pentru, din păcate, doar un semestru, ultimul, cel de primăvară, în 1974. Venea la curs la ora exactă, nu întârzia niciodată. Se așeza la catedră, trântit foarte comod pe scaun, uneori chiar mult lăsat pe spate, picior peste picior, și începea să ne vorbească, fără vreo notiță, fără vreo hârtie în față. Avea o fluentă impresionantă și un ton foarte plăcut, aproape teatral, iar graseierea era cuceritoare. Însă pentru noi, tineri necopti, expozeul său era mult prea savant, enciclopedic, cu excursuri în istorie pură, literatură, filosofie, muzică, sociologia artei și estetică. Auzeam pentru prima dată de personalități de primă mărime din lumea germană, care se afirmaseră în studiul istoriei și teoriei artei. Pe lângă urechile noastre pluteau numele lui Alois Riegl, Hans Tietze, Max Dvořák, Aby Warburg, Josef Strzygowski, Ernst Gombrich, Wilhelm Worringer, Heinrich Wölfflin și alții. Dar cel mai greu era să reținem titlurile scrierilor acestora, ce ne erau enunțate în limba originală, care de multe ori ne deruta și nu puteam nota informația în ritmul alert în care ne era furnizată: *Abstraktion und Einfühlung*, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* sau *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe...* Cursul său ne solicita foarte mult atenția și memoria, mult mai mult decât altele. Iar profesorul, cu legitimă stupefacție, se mira că noi încă nu auzisem de acele lucrări și de autorii lor... (Dintre toți cei enunțați eu, pasionat de indienii americani, auzisem doar de Aby Warburg, dar nu în calitatea sa de istoric de artă ci de... etnograf și fotograf amator, care petrecuse o perioadă, între 1895–1896, în așezările indienilor Hopi, Zuni și Navajo din Arizona – iar profesorul a fost

plăcut surprins când a aflat de cunoștințele mele în acest domeniu, mai ales că acest aspect al carierei lui Warburg este, de obicei, ignorat de istoricii de artă.) Cu toată prolixitatea cursului, la examen, profesorul se arăta clement, chiar generos, și toată lumea a primit notă foarte bună.

După acel curs am realizat importanța asimilării unei vaste bibliografii care îți oferea posibilitatea să te plimbi, cu lejeritate și eleganță – așa cum făcea magistrul nostru -, prin epoci, prin stiluri, printre artiști și teoreticieni, vechi și noi, de la Giotto și Pârnu Mutu la Dürer, Daumier și Pollock sau de la Johann Joachim Winckelmann și Henri Focillon la Marcel Brion, Johan Huizinga și Jurgis Baltrušaitis.

Au trecut anii, dar biblioteca mi-a rămas dragă și a continuat să fie principala sursă pentru studiile elaborate. Și, cu excepția perioadei când a condus Televiziunea sau a fost ministrul Culturii, când venea foarte rar să citească, profesorul Theodorescu se găsea mai totdeauna în sala de lectură, măcar pentru o oră sau două.

Te puteai întreba: ce ar mai avea de aflat dintr-o bibliotecă un savant de talia lui Răzvan Theodorescu, unul de structură Renascentistă, care știe totul și încă ceva pe deasupra? Devenit academician, președinte al Secției Arte, Arhitectură și Audiovizual, apoi Vicepreședinte al Academiei, petrecea suficient timp în bibliotecă. De obicei, se așeza în ultima bancă, rândul dinspre perete, lângă colecția de referință, unde-i erau aduse volumele solicitate. Mulți cititori, doctoranzi sau foști studenți, nu se sfiau să-i întrerupă lectura pentru a-i pune diverse întrebări, a-i cere sfatul. Uneori chiar angajați ai Academiei veneau cu diverse chestiuni ce trebuiau rezolvate și-i aducea diverse acte spre semnare. Niciodată nu se arăta deranjat, supărat, pentru întrerupere: răspundea, cu amabilitate, la orice solicitare. Uneori, când trebuiau discutate mai pe larg anumite probleme, se muta în holul bibliotecii, așezându-se împreună cu interlocutorul, în comodele fotolii aflate în acel spațiu. Conversația odată terminată, revenea la dragul său loc studiu și-și relua, liniștit, cercetarea.

În ultimele luni de viață, obosit și suferind, nu își mai ocupa locul obișnuit din fundul sălii ci rămânea la prima masă. Dar nu înceta să studieze. Studiul însemna viață pentru domnia sa!

Acum locul său a rămas gol. A căzut și ultimul stâlp al Bibliotecii Academiei Române! Cum se va mai susține edificiul de acum înainte?

Adrian-Silvan Ionescu

DE LIBRIS

- AVRAM, Horea, *Perspectiva negociabilă. Eseuri și comentarii despre practici artistice actuale*, ed. Eikon, București, 2021, 274 p. + il. – un volum despre diversitate și pluralitate în practicile artistice actuale.
- AZIZA, Claude; Jean-Marie Tixier, *Dictionnaire du Western*, Éditions Vanémiaire, Paris, 2017, 468 p. + il. – necesar instrument de lucru pentru pasionații genului western, ajuns la a doua ediție, revizuită și îmbogățită.
- BACHTIK, Jakub (editor), *Institute of Art History CAS Annual Report 2022*, Prague, 2023, 119 p. + il. – raportul anual al Institutului de Istoria Artei al Academiei Cehe de Științe din Praga care relevă multiplele taiecte pe care se dezvoltă activitatea cercetătorilor acestei instituții.
- BALDASSARI, Anne (editor), *Siomn Hantai. The Centenary Exhibition*, Fondation Louis Vuitton, Gallimard, Paris, 2022, 368 p. + il. – impozant catalog al expoziției omonime deschisă la Fundația Louis Vuitton în intervalul 18 mai-29 august 2022.
- BAKER, Christopher; BEYER, Andreas; CURIE, Pierre, *Füssli. Entre rêve et fantastique*, Fonds Mercator et Musée Jacquemart-André, Paris, 2022, 194 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Muzeul Jacquemart-André între 16 septembrie 2022-23 ianuarie 2023.
- BARASCH, Iuliu, *Medicină de pionierat în Țara Românească. Biografie și restituiri medico-istorice*, ed. îngrijită, studiu introductiv, traducere și note de Lidia-Trăușan Matu, cuvânt-înainte de Alin Ciupală, ed. Corint, București, 2023, 364 p.+il. - lucrare ce reunește două texte scrise de medicul Iuliu Barasch la mijlocul secolului al XIX-lea, traduse și îngrijite de Lidia Trăușan-Matu, însoțite de un riguros studiu biografic realizat de editoare.
- BEIERSDORF, Leonie (editor), *Licht und Leinwand. Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 2018, 336 p. + il. – substanțial catalog al expoziției omonime de la Germanisches Nationalmuseum, deschisă în intervalul 10 mai – 9 septembrie 2018, în care a fost investigată legătura dintre pictură și fotografie în a doua jumătate a secolului al XIX-lea
- BERCIU-DRĂGHICESCU, Adina; ANDONIE, Corneliu M.; IORDACHE, Luminița, *Tricolorul în istoria României*, cuvânt-înainte: acad. Ioan Aurel Pop, ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2023, ed. a II-a, 774 p. +il. – monografie a drapelului românesc ce restituie istoria acestui simbol, precum și a altor embleme naționale, util instrument de lucru (conține două postfețe, o anexă referitoare la legislația aferentă subiectului, un glossar de termeni vexilologici, rezumate în două limbi străine, etc.).
- CALINIC, Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților, *Predici la înmormântări. 53 de modele*, ed. Crimca, Suceava, 2023, 224 p. – foarte util îndreptar pentru orații funebre individualizate. Între cele 53 de modele se vor găsi, aranjate în ordine alfabetică, texte pentru critic de artă, istoric, pictor bisericesc, sculptor și arhitect.
- CERNOV, Alexandrina (coord.), *Refugiul 1940–1945*, ed. Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2023, 392 p. – valoros volum de documente și mărturisiri ale unora dintre românii bucovineni care au trecut prin drama părăsirii vetrelor la ocupația sovietică a nord-estului țării în 1940 și apoi la cea din 1945. Între textele incluse se află și cel semnat de distinsa graficiană și scriitoare Hortensia Masichievici-Mișu (1917–2010) care și-a consenmat experiența tragică prin care a trecut.
- CIUCLEA, Ciprian, *Peisajul particular*, ed. Vellant, București, 2022, 252 p. + il. – volum ce analizează imaginea construită în jurul unor abordări interdisciplinare în relația știință-artă-societate, lucrare bazată pe cercetarea doctorală a artistului realizată în perioada 2017-2020 la Universitatea Națională de Arte din București.
- DAN, Călin; VILĂU, Simona (editori), *Pentru contra/For the Cons*, ed. MNAC, București, 2022, 244 p. + il. – volum bilingv în care sunt publicate (cu întârziere de vreo 30 de ani!) răspunsurile mai multor plasticieni și critici la chestionarul lansat, în anii '90, de redacția revistei *Arta*, din inițiativa și prin efortul criticului de artă Theodor Redlow, privind fondarea unui muzeu de artă contemporană românească, numit pe atunci MACRO. Dintre cei care și-au mărturisit opiniile atunci, majoritatea au trecut demult Stixul...
- DIENER, Amandine, *Enseigner l'architecture aux Beaux-Arts (1863–1968). Entre réformes et traditions*, prefată de Anne-Marie Châtelet, Presses Universitaires de Rennes, 2022, 420 p. +il. – lucrare ce analizează învățământul de arhitectură din cadrul celebrei École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Acoperind un interval cronologic extins între reforma inspirată de Viollet-le-Duc și dispariția secției de arhitectură din cadrul ENSBA, lucrarea combină perspectiva instituțională cu analiza teoriilor pedagogice.
- DINU, Ștefania, *Centenarul Încoronării Regilor României Mari – Ferdinand și Maria (octombrie 1922 – octombrie 2022)*, ed. Muzeul Național Cotroceni, București, 2022, 166 p. + il. – album care valorifică bogata iconografie, în parte inedită, a Încoronării.
- DINU, Tudor, *Revoluția Greacă de la 1821 pe teritoriul Moldovei și Țării Românești*, ed. Humanitas, București, 2022, 368 p. +il. – cercetare de tip monografic dedicată mișcării de eliberare a grecilor pe teritoriul Principatelor Române, bazată pe izvoare istorice și lingvistice, românești și grecești, conturând o imagine care încearcă să evite șabloanele istoriografice legate de evenimentele de la 1821.
- DINU, Tudor, *Moda în Țara Românească. Între Fanar, Viena și Paris 1800–1850*, ed. Humanitas, București, 2023, 280 p. + il. – studiu al modelor vestimentare întreprins pe baza unei bogate iconografii inedite provenind, în mod special, din tablourile votive ale unor biserici de sat din Oltenia și zona sudică a României.

- DUMA, Dana, *Istoria filmului românesc de animație 1920–2020*, ed. Academiei Române, București, 2020, introducere de Angelo Mitchievici, 404 p. + il. – primul demers de acest fel întreprins în cultura română, pornind, ca principal argument, de la notorietatea câștigată de filmul românesc la nivel mondial prin Ion Popescu Gopo, primul român câștigător al unui premiu Palme d'Or.
- DUMA, Dana, *Gopo 100*, ed. UCIN, București, 2023, 158 p. + il. – volum care reunește studii mai vechi și mai noi despre Ion Popescu-Gopo cu ocazia aniversării a 100 de ani de la nașterea primului cineast român intrat în atenția publicului și criticii internaționale. Volumul include și un studiu în limba engleză, o biobibliografie, fiind ilustrat cu 37 de imagini alb/negru și color (fotografii, afișe, desene, stop-cadre din desene animate și filme cu actori), dintre care unele publicate pentru prima dată.
- FUNDOIANU, Barbu, *Despre dragoste și prietenie. Corespondență inedită*, ed. Tracus Arte, ediție și postfață de Mădălina Lascu, prefață Ion Pop, cuvânt-înainte Cristinel Popa, București, 2023, 236 p. + il. – un volum de documente inedite din arhive particulare (arhiva Ion Pop și cea a colecționarului Cristinel Popa) constând în corespondența lui Barbu Fundoianu cu marea sa iubire, Maria Rudich, cu membrii familiei și cu scriitori din cercurile avangardei.
- GHEORGHE, Cătălin (editor), *Învățând prin curatoriere. Traectorii actuale în educația curatorială critică* (ediție bilingvă Ro-En), ed. Artes, Iași, 2022, 148 p. + il. – volumul conține perspective în domeniul studiilor curatoriale din mediul învățământului superior de artă în context european.
- GHIGEANU, Mădălin (arh.), *Curentul Mediteraneean în arhitectura interbelică românească*, ed. Vreamea, București, 2022, 540 p. +il. – volumul prezintă cele mai importante edificii în stil Mediteraneean din arhitectura românească a anilor 1930–1940, înregistrând peste 470 de imobile realizate în țară, palate și vile regale sau princiare, case ale unor demnitari, miniștri, scriitori, locuințe private ale arhitecților care au activat în acea perioadă, precum și lucrări de excepție.
- HIELSCHER, Kurt, *Romania. Landscape, Building, National Life in the 1930s*, Edited, with an introduction by Ernest H. Latham, Jr. Preface by Octavian Goga, center for Romanian Studies, Las Vegas - Chicago - Palm Beach, 2022, 340 p. + il. – reeditare, în condiții grafice de excepție, a elegantului album al fotografului Kurt Hielscher (1881-1948), publicat, în 1933, de Editura F. A. Brockhaus sub titlul *România. Natură – Clădiri – Viață populară*. Deoarece întreaga arhivă a acestui mare fotograf ce și-a dedicat cariera peisajului și imaginii documentare, de monumente și viață cotidiană tradițională, a dispărut în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, atelierul său din orașul Sagan (azi Zagan în Polonia) fiind lovit de o bombă a aviației Aliate, în 1944, pentru volumul de față nu au putut fi folosite clișeele originale, ci doar reproduceri ale planșelor din ediția princeps. Istoricul american, dr. Ernest H. Latham, Jr., un mare prieten al românilor și excelent cunoscător al culturii și civilizației noastre, a elaborat un amplu studiu introductiv care lămurește multe aspecte necunoscute din biografia și cariera maestrului fotograf.
- IACOB, Val, *Istoria vizuală a parfumeriei în România*, ed. Open Design, București, 2021, 224 p. +il. – realizat de inițiatorul primului Muzeu al Parfumului din România, situat în Calea Dorobanți nr. 172 din București, volumul este un compendiu ilustrat ce tracează evoluția întortocheată a parfumeriei românești, de la începuturi până în prezent, constituind o resursă prețioasă pentru pasionații de istoria modei și de publicitate.
- IONESCU, Silvan D., *Silvan despre Silvan. Memorii răzlețe*, Selecția textelor, a ilustrațiilor, note, cronologie și prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Corint, București, 2023, 558 p. + il. – volum de amintiri ale portretistului Silvan D. Ionescu (1909-1999) ce se constituie într-o istorie subiectivă a vieții cultural-artistice românești dintr-un interval de aproape șapte decenii, susținută de chipurile personalităților evocate, creionate de autor (Arghezi, Bacovia, Rebreanu, Preda, Barbu, Minulescu, Eftimiu, Frunzetti, Carandino, etc.).
- IONESCU, Adrian-Silvan (coord.), *Silvan, un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX*, Muzeul de Artă Craiova, Craiova, 2023, 144 p. + il. – volum publicat pentru a însoți expoziția omonimă deschisă la Muzeul de Artă Craiova în intervalul 11 mai- 19 iulie 2023.
- IONESCU, Adrian-Silvan; DUMITRAN, Adriana (coord.), *Conferința Națională Fotografia românească. Perspective locale și tendințe europene/Romanian Photography. Local perspectives and European trends*, Rezumate/Abstracts, ed. Bibliotecii Naționale a României, București, 2023, 38 p. + il. – broșura cu rezumatele conferinței omonime, desfășurată la Biblioteca Națională a României pe 8 iunie 2023.
- KANDINSKY, Wassily, *Spiritualul în artă*, ed. Grupul Editorial ART, București, 2022, traducere din lb. germană de Amelia Pavel, 144 p. – reediarea cărții din 1911 a celebrului pictor și teoretician rus al artei moderne abstracte, apărută la editura Meridiane în 1994.
- KESSLER, Erwin, *Ion Grigorescu - Opera pictată: 1963–2022*, ed. Vellant, București, 2023, 547 p. +il. - catalog critic dedicat lui Ion Grigorescu (n.1945), artist cu o activitate multiformă, cunoscut mai mult ca fotograf, autor de film și artă video, decât ca pictor, dimensiune a cărei importanță, în ansamblul artei conceptuale românești, autorul și-a propus s-o evidențieze.
- KLEE, Paul, *Gândirea plastică. Teoria formei și a configurării*, vol. I, ed. UNArte, București, 2023, editor Cătălin Bălescu, traducere și studiu introductiv de Dragoș Grusea, 544 p. +il – traducere din volumul apărut în limba germană, editat și prelucrat de Jürg Spiller, *Das bildnerische Denken*, Schwabe&Co Verlag, Basel, ediția a 6-a, 2013. Fundamentală scriere a unuia dintre pionierii artei moderne, oferind un îndrumar în lumea picturii sale, însoțit de desene menite să lămurească conexiunile sale teoretice și practice.
- KOCALOĞLU, Bünyamin; TAŞDEMİR, Ahmet (coord.), *Türkiye-Romania Joint Military History Symposium, Proceedings, 8-9 May 2023, Istanbul*, Turkish National Defense University, Fatih Institute of Military History Studies, Istanbul, 2023, 326 p. + il. – volum publicat în timpul record de trei luni, în care au fost adunate comunicările susținute la simpozionul turco-român desfășurat în primăvara anului 2023.
- LAHNER, Elsy; SCHRÖDER, Klaus Albrecht (editors), *Gottfried Helnwein*, Hirmer Verlag, Munich, 2023, 150 p. + il. – catalogul expoziției retrospective deschisă la Albertina Museum din Viena în intervalul 25 oct. 2023-11 febr. 2023.
- LEMNY, Doina, *Brancusi et ses muses*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2023, 180 p. + il. – volum abundent ilustrat, valorificând documente inedite privind relațiile lui Brâncuși cu femeile care i-au marcat viața și opera, ca amante, iubite, modele sau muze (între acestea: dansatoarea elvețiană Marthe Lebherz, pianista engleză Vera Moore, Margit Pogany, Leonie

- Ricou, Eileen Lane, baroneasa Renée-Irana Frachon, Agnes E. Meyer, Nancy Cunard, dansatoarea Marina Chaliapin, artista Beatrice Wood, poeta Mina Loy, surorile Lizica și Irène Codréano, artista chiliană Juana Muller).
- MACOVEI, Cătălina (coord.), *Dimitrie A. Sturdza, Memoriu asupra portretelor domnilor români*, Biblioteca Academiei Române, București, 2023, 116 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Sala „Th. Pallady” a Bibliotecii Academiei Române în intervalul 18–31 mai 2023.
- MAROLA, Eugen, *Bucureștiul sub administrația Puterilor Centrale, 6 decembrie 1916 – 11 noiembrie 1918. Viață cotidiană. Vedere dintr-o capitală multiculturală*, ed. Vreamea, București, 2023, 292 p. + il. – analiză a perioadei de ocupație a Capitalei bazată pe informații din memorialistica edită și din articole de presă, fără consultarea bogatelor arhive.
- MIRCEA, Oliv (coord.), *Tainicul Timp. Pictură, sculptură, desen*. Lucrări din colecția dr. Sorin Costina, texte de arhimandrit Melchisedec Velnic, Oliv Mircea și dr. Sorin Costina, ed. Nicodm Caligraful, Mănăstirea Putna, 2022, 156 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată cu ocazia împlinirii a 90 de ani de la nașterea criticului de artă Dan Hăulică (1932–2014) și găzduită în sala de expoziții a Centrului Cultural „Mitropolit Iacob Putneanul” de la Mănăstirea Putna în vara-toamna anului 2022.
- MORANDO, Camille (coord.), *Victor Brauner: Invenții și magie, Inventions and Magic*, ediție bilingvă (română-engleză), Centre Pompidou, Paris, Arta Grafică, București și Fundația Art Encounters, Timișoara, 2023, 208 p. + il. – catalogul amplei expoziții retrospective deschise la Muzeul Național de Artă Timișoara în perioada 17 febr. – 28 mai 2023, reunind texte inedite ale unor specialiști români, francezi și americani despre artistul suprealist român, originar din Piatra Neamț, stabilit și afirmat în Franța, începând din anii 1930.
- NAE, Cristian (coord.), *Cadre (in)vizibile. Retorici și practici expoziționale experimentale în arta din România în perioada 1965–1989*, ed. IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2019, 352 p. + il. – volumul investighează contextul și practica expozițiilor de artă cu caracter experimental din România în perioada regimului politic cEAUȘIST.
- NAGY VAJDA, Victoria (editor), *Valentina Rusu Ciobanu. Catalog raisonné*, Arbor Institute of Culture, București, 2023, vol. I 160 p. + il., vol. II 400 p. + il. – valoroasă operă monografică dedicată uneia dintre cele mai importante și reprezentative pictorițe din Republica Moldova, încheagată prin însemnatele contribuții ale lui Constantin Ciobanu (care i-a mai consacrat artistei, cu ocazia centenarului nașterii, un important material în revista SCIA – AP, serie nouă tom 10/2020, p. 151–169), Codrina-Laura Ioniță, Rodica Ursachi și Mircea V. Ciobanu.
- NEMȚEANU, Irina, *Ipostaze ale locuirii comunităților evreiești din Moldova (1775–1930)*, prefată de Ana Maria Zahariade, ed. Simetria, București, 2023, 304 p. + il. – o perspectivă interdisciplinară asupra contribuției comunităților evreiești la dezvoltarea urbană a Moldovei.
- NICHITA, Dan, *Prin Focșaniul cosmopolit, Povești cu armeni, haggii, evrei, boieri*, ed. Universitară „Ion Mincu”, București, 2022, 288 p. + il. – investigarea istoriei orașului de pe malul Milcovului prin memorialistică și iconografie, în mare parte inedită.
- NIȚIȘ, Olivia; TALMANN, Doina (editoare), *Feminism intersecțional în România*, ed. K-West, Essen (ediție trilingvă Ro-De-En), 2022, 160 p. + il. – volumul aduce laolaltă câteva analize asupra fenomenului discriminărilor multiple în varii domenii precum politologia, educația, istoria și teoria artei, curatoriat și practici artistice, filozofie, dramaturgie și teatrologie. Este primul volum dedicat feminismului intersecțional în România.
- OBERLÄNDER-TĂRNOVEANU, Ernest (coord.), *Dacia – Ultima frontieră a romanității*, ed. Muzeului Național de Istorie, București, 2023, 747 p. + il. – impozant catalog al expoziției omonime ce reunește 17 texte științifice și prezintă 508 fișe de obiecte sau ansambluri de obiecte, semnate de 81 specialiști din Muzeul Național de Istorie a României și instituțiile partenere. Conceptul grafic al volumului aparține dr. Cornel Ilie, care a realizat și DTP-ul, împreună cu dr. Cristiana Tătaru.
- PASC, Maria, *Două capitale. De vorbă cu Ovidiu Bădescu, Constantin Flondor, Sanda Flondor, Mihai Sârbulescu*, Ed. Ileana, București, 2023, 92 p. + il. – înduioșătoare confesiuni ale unor creatori de marcă din Grupul Sigma și Prolog, despre băutuăr, fumăt, artă și prietenie, surprinse alert, în interviuri cu întrebări bine ținute de Maria Pașc.
- PLEȘU, Andrei, *Ochiul și lucrurile*, ed. Humanitas, București, 2023, 424 p. + il. – ed. Humanitas, București, 2023, 424 p. + il. – reeditare a volumului apărut la Meridiane în 1986, ilustrat în condiții tehnice avansate, ce a constituit, pentru câteva generații de istorici de artă, o lucrare fundamentală în abordarea teoretică și practică a disciplinei, rămânând o sursă utilă pentru orice cercetător care studiază istoria culturii românești moderne și contemporane.
- PLEȘU, Andrei, *Capodopere în dialog*, ed. Humanitas, București, 2023, 220 p. + il. – volum de eseuri pe teme din istoria artei universale și românești, aprofundând domeniul vizualității în texte compuse inițial ca „scenarii” ale unor emisiuni televizate în anii '70. Cartea este împărțită în trei capitole: „Capodopere în dialog” (analize comparative ale unor opere semnate de artiști contemporani precum Giorgione–Dürer, Leonardo–Rembrandt sau Pallady–Matisse), „Popasuri în muzeele lumii” (Madrid, München, Paris, Florența, Viena) și „Instantanee din istoria picturii” (de la arta gotică, la Odilon Redon sau Țuculescu).
- POPESCU, Alina-Monica (coord.), *Oltenia de acum un secol în fotografiile lui Al. Tzigara-Samurcaș*, Biblioteca Academiei Române, București, 2023, 128 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Sala „Th. Pallady” a B.A.R. în intervalul 15–24 februarie 2023.
- PORUMB, Marius, *Pictura românească din Transilvania, secolele XIII–XVIII. Dicționar*, Ed. Academiei Române /Ed. Mega, București/Cluj-Napoca, 2023, 768 p. + il. – exemplar instrument de lucru pentru orice amator sau profesionist interesat de pictura din Dacia transalpină.
- RISTIĆ, Ivan; WIPPLINGER, Hans-Peter (coord.), *Gabriele Münter*, Leopold Museum, Wien, 2023, 256 p. + il. – catalogul expoziției retrospective organizată pictoriței Gabriele Münter (1877–1962) la Leopold Museum în intervalul 20 oct. 2023–18 febr. 2024.
- STANCIU, Daniela; DUMITRESCU, Gabriela, *Presa românească. Între tradiție și modernitate*, Biblioteca Academiei Române, București, 2023, 78 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Sala „Th. Pallady” a B.A.R.

- STANCIU, Daniela (coord.), *Istoria Bibliotecii Academiei Române, 1886-1918*, Ed. Vremea, București, 2023, vol. I, 704 p. + il., vol. II, 632 p. + il. – continuarea amplului proiect de revelare pentru marele public și pentru specialiști a tezaurului conținut de Biblioteca Academiei Române și evidențierea generoșilor donatori din timpurile trecute.
- SPITZER, Michael, *Omul muzical: o istorie a vieții pe Pământ*, ed. Nemira, București, 2022, traducere de Carmen Strungaru și Andrei Pogacias, 544 p. + il. – amplu studiu dedicat experienței muzicale umane, într-o abordare multidisciplinară, istorică, științifică, antropologică și filozofică, cu o scriitură lejeră, plină de conexiuni neașteptate.
- ȘTEFĂNESCU, Eusebiu; ȘTEFĂNESCU, Ion Bogdan, *Oglinda cu două răsfrângeri*, ed. Militară, București, 2021, 200 p. – memorii ale tatălui și fiului, actorul Eusebiu Ștefănescu și muzicianul Ion Bogdan Ștefănescu, volum ilustrat de Mircia Dumitrescu.
- TSIRGIALOU, Alik, *Nelly's. The work of the Greek photographer Elly Sougioultzoglou-Seraidari, 1899-1998*, Benaki Museum, Athens, 2023, 459 p. + il. – monografie consacrată unei importante artiste fotografe grecoice, activă pe două continente, de-a lungul unei perioade de aproape 80 de ani.
- VASILIU, Gabriela, CHIRIAC, Liliana (coord.), *Colecția Liana & Dan Nasta. Donația Elena & Mihai Nasta. Repertoriul colecției*, Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 2023, 452 p. + il. – catalogul vastei colecții a marelui regizor, actor și estet Dan Nasta (1919-2015), donată și deschisă la Muzeul Colecțiilor de Artă.
- ZBÂRNEA, Tudor (coord.), *Bienala Internațională de Pictură, Chișinău, 2023*, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău, 2023, 162 p. + il. – catalogul expoziției omonime.

- Album de familie. Regii și reginele, principii și principesele României*, autori Alexandra Mărășoiu, Cornel-Constantin Ilie, ed. Muzeului Național de Istorie, București, 2023, 354 p. + il. – volum conceput după modelul unui album fotografic de familie, conținând cărți poștale și fotografii, mai puțin cunoscute publicului sau chiar inedite, din fondul dedicat Familiei Regale al fototecii Muzeului Național de Istorie a României.
- Caietele de la Putna 16, XV/2023, Durată românească. Libertate și conștiință*. Colocviu închinat memoriei acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – monahia Benedicta, 21–24 august 2022, ed. Nicodm Caligraful, Mănăstirea Putna, 2023, 424 p. + il. – publicație anuală în care sunt adunate comunicările și intervențiile participanților la Colocviul de la Putna.
- Călin Dan, La cuisse de Marcel*, ed. Vellant, București, 2023, 110 p. + il. – catalog publicat cu ocazia expoziției *La Cuisse de Marcel (Un film de Călin Dan)* ce a avut loc la Muzeul de Artă din Craiova, Palatul Jean Mihail, în perioada 8.11. 2021 – 20.02.2022, curator Cătălin Davidescu, producător Mihaela Velea, cameraman Dan Iordache.
- Cuvinte către tineri. Publicație editată de Mănăstirea Putna nr. XVI/2023, 124 p.* + il. – periodic de informare și înduhovnicire, elegant tipărit și ilustrat.
- DICE (Diversité et Identité Culturelle en Europe/ Diversitate și Identitate Culturală în Europa)*, ed. Muzeul Literaturii Române, 2023, 141 p. – volumul 20/1 din 2023 al revistei ce cuprinde articole din domeniile literatură, lingvistică, perspective identitare și diversitate religioasă, precum și recenzii.
- Horea Paștina, „Argint e pe ape și aur în aer”*, introducere de Sever Moinescu, text de Horea Paștina, Ed. Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2023, 56 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată în sala de expoziții a Centrului Cultural „Mitropolit Iacob Putneanul” de la Mănăstirea Putna, în intervalul 15 ianuarie- 15 octombrie 2023.
- Ioana Ciocan, Sculpturi din întâmplare. Sculpture Happens*, ed. Humanitas, București, 2022, 272 p. + il. – album de fotografie, rodul a 10 ani de căutare și înregistrare a creațiilor anonime care decorează întâmplător și amuzant Bucureștiul.
- Scriitori români văzuți de mari graficieni ai lumii: Urmuz*. Proiect cultural de Nicolae Ioniță, consultant: acad. Gheorghe Păun, ed. Muzeul Literaturii Române, 2023, 141 p. + il. - album ilustrat de 180 de artiști din 60 de țări, realizat cu prilejul Anului Urmuz 2023, la împlinirea a 140 de ani de la nașterea scriitorului (17 martie 1883, Curtea de Argeș) și la 100 de ani de la moartea sa (23 noiembrie 1923, București).

DESPRE AUTORI

Horia Vladimir Șerbănescu s-a născut la 20 aprilie 1955, în București. A absolvit Liceul de Arte Plastice *Nicolae Tonitza* în 1974 și Facultatea de Transporturi, a Universității Politehnice București, în 1980. Din 2004 este expert în uniforme militare românești și străine, precum și în armament alb și de foc, acreditat de Ministerul Culturii. În 2016 și-a luat doctoratul în istorie cu disertația *Armata Română în iconografie. 1830–1914*. Din 1991 a lucrat ca muzeograf și istoric cu normă întreagă la Muzeul Militar Național *Regele Ferdinand I*, din București.

Începând din 1984 a publicat un număr mare de studii și articole cu tematică istorico-militară în reviste românești și străine: *Buletinul Muzeului Militar Național*, *Magazin Istoric*, *Historia* (din România), *Vivat Hussar*, *Militaria Magazine*, *Gazette des Uniformes* (din Franța) etc.

Autor și coautor, prin realizarea textului și a ilustrațiilor pentru cărți având ca subiect uniforme militare și armamentul, publicate în România și în străinătate: coautor al *Istoriei Militare a Poporului Român*, Vol. VI, București 1989; alături de Mark Axworthy, *The Romanian Army of World War 2*, seria *Osprey „Men at arms”*, Nr. 246, London, 1991; coautor al volumului *Armata Română. 1941–1945*, București, 1996 și al volumului *Armata Română în Războiul de Independență. 1877–1878*, București, 2002; coautor al volumelor din seria „Dorobantul”: *Armata Română în vremea lui Alexandru Ioan Cuza (1859–1866)*, București, 2003; *Armata Română în misiuni internaționale (1991–2003)*, București, 2004; *Trupele blindate din Armata Română (1919–1947)*, București, 2005; coautor al *Enciclopediei Armatei României*, București, 2009; coautor al seriei de volume de istorie militară „Russkiye vityazi - Voennoye delo Balkanskikh strany”: *Kholodnoye oruzhiye Gretsii i Rumynii (Armele albe din Grecia și România)*, Moscova, 2011 și *Shtyki i boyevye nozhi Bolgarii, Gretsii, Rumynii (Baionete și cuțite de luptă din Bulgaria, Grecia, România)*, Moscova, 2013; coautor al volumului *Regimentul 30 Gardă „Mihai Viteazul”. Istorie, uniforme, simboluri*, București, 2015.

Consultant pentru uniforme, echipamente militare, arme albe și de foc în mai multe filme istorice românești și străine produse în România.

Din 2004 s-a numărat printre inițiatorii și activează în mișcarea de reconstituire istorică din România, recreând unități ale Armatei Române din secolele al XIX-lea și al XX-lea, precum și din vremea războaielor napoleoniene și a Războiului Civil american.

Membru al Comisiei Române de Istorie Militară, din 1998.

Asistent de cercetare în cadrul Sectorului de „Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă” din anul 2022, **Raluca Partenie** (n. 1982) a urmat studiile de licență și masterat la Universitatea de Arte București, Facultatea de Arte Decorative și Design, secția Arte textile – tapiserie. Urmează în prezent studiile doctorale în cadrul Școlii de Studii Avansate a Academiei Române, la Institutul de Istorie Nicolae Iorga (coordonator științific dr. Adrian-Silvan Ionescu). Specializare: artele decorative din România, sec. al XIX-lea și XX.

Adrian-Silvan Ionescu (n. 1952), este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și profesor asociat la Universitatea Națională de Arte, unde susține cursuri de istoria fotografiei și a filmului, precum și un curs de master. A studiat istoria artelor și a fost muzeograf la Muzeul Național de Artă al României iar, ulterior, la Muzeul Municipiului București unde a devenit director adjunct (1990–1993) înainte de a se dedica integral cercetării. Doctor în științe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artelor și a civilizației urbane în secolul al XIX-lea, istoria costumului civil și militar. Este critic și

istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții. A publicat 15 cărți și a coordonat alte 18. Cele mai recente titluri sunt *Regina Maria și America* (2009), *Silvan. Portretistul/ The Portrait Artist* (2011). *Războiul cel mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (2014) și *Baluri în România modernă, 1790–1920* (2020). Pentru lucrările sale a fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru critică (2002) și premiile „Simion Mehedinți” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „I.C.Filitti” (2009) și „George Oprescu” (2010) ale Fundației Culturale „Magazin Istoric”. Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHPh) din Viena și în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010), comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013) și Cavaler al Ordinului **Coroana României** (2015) al Medaliei Aniversare „Centenarul Marii Uniri” (2021) Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău (2017)..

Eduard Andrei (n. 1971) este doctor în istoria artei, cu o teză susținută la Universitatea Națională de Arte București (2011). A obținut licența în pictură la aceeași universitate (1997) și un master în „Sciences et Techniques des Arts” la Institut Supérieur des Beaux-Arts din Tunis (2004). În perioada 2014–2018 a fost coordonator de programe la ICR New York. Din 2019 este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, în prezent șef al departamentului „Arte Vizuale și Arhitectură – perioada modernă”. Este autorul cărții *Pictorul Costin Petrescu la New York, 1919–1920* (Paideia, 2019) și al albumului monografic *Dimitrie Grigoraș. Ordinea clasică a privirii* (Paideia, 2021), precum și coautor al volumelor: *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977* (publicat de Asociația UMA ED România, 2019); *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea* (coord. Adrian-Silvan Ionescu, Oscar Print, 2020); *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA* (coautor Mona Momescu, Paideia, 2022). A publicat articole de specialitate în revistele *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, *Arta Plastică*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, *NY Arts Magazine*, *Antichități-România*, *Tomis*, *Ex Ponto*, *Universitaria* ș.a. A participat la mai multe conferințe naționale și internaționale, între care *Cultural Identity, Geography of Encounter & the Politics of Space / Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art* (Columbia University, New York, 2019), *Colocviul Național de Istorie* (Palatul Cotroceni, București, 2020 și 2022), *Artele vizuale și arhitectura, între două Revoluții (1848-1989). O perspectivă locală* (Biblioteca Academiei Române, București, 2022), *Negocierile româno-americane în educație, știință, cultură și artă* (Institutul de Cercetări Socio-Umane „Gheorghe Șincai”, Târgu Mureș, 2023).

Hilary Roberts a fost curator de fotografie la Imperial War Museum (IWM), muzeul național britanic al conflictelor moderne (Marele Război, Al doilea Război Mondial). A studiat la universități din Anglia și Germania. După care s-a angajat, în 1980, ca tânăr curator, la Arhiva Fotografică de la IWM. Ulterior, în calitate sa de șef al Arhivei – poziție ocupată între 1996 și 2013 – a contribuit la îmbogățirea colecțiilor fotografice ale muzeului și a supravegheat digitalizarea Arhivei Fotografice. Ulterior s-a dedicat cercetării. Specialist în istoria și folosirea fotografiei la vreme de război, Hilary Roberts a colaborat cu fotografi, curatori, cercetători și autori din toată lumea. Actualmente pensionată de la IWM ea continuă să lucreze în calitate de curator independent și este expert pentru VII Foundation, pentru Royal Photographic Society și pentru programul Canon Ambassadors. În 2017, doamna Roberts a fost distinsă cu Premiul pentru Curatoriat acordat de Royal Photographic Society.

Theodor E. Ulrieriu-Rostás (n. 1986) a studiat istoria și arheologia la Universitatea din București, la Universitatea din Montpellier și la École des hautes études en sciences sociales, Paris. Și-a susținut doctoratul în istorie la Universitatea din București (2013). Activează din 2020 ca asistent de cercetare științifică în cadrul Arhivei Etnologice a Muzeului Național al Țăranului Român. Cercetările sale actuale se concentrează asupra istoriei fotografiei de secol XIX și început de secol XX în Europa Centrală și de Sud-Est.

Adriana DUMITRAN (n. 1972) este istoric, bibliotecar, curator al Cabinetului de Fotografii la Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, unde a organizat numeroase expoziții de fotografie. Domeniul său de interes este istoria fotografiei în secolul XIX și XX în România și istoria fotografiei de presă. Din 2013 membru al European Society for the History of Photography.

Publicații recente: albume de fotografie românească comentate în „Photobloc. Central Europe in Photobooks”, Edited by Łukasz Gorczyca, Adam Mazur, International Cultural Centre, Kraków, 2019; *Iosif Berman, the fulfillment of a photojournalist career in interwar Romania*, în: “PhotoResearcher”, nr. 34/2020, Viena, ESHPh.

Ioana Vlasiu, cercetător principal la Institutul de istoria Artei “ G.Oprescu” al Academiei Române, membru în comitetul de redacție al *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*, editor local al *RIHA Journal Online* (revista Asociației Internaționale a Institutelor de Istoria Artei). Publicații : numeroase articole, studii, cărți despre arta românească modernă; *Anii 20, tradiția și pictura românească*, Meridiane, București, 2000; monografia *Milița Petrașcu*, Chișinău, 2004; *Nicolae Grigorescu și modernitatea* (ed.), Dominor, București, 2008; colaborări la lucrări de sinteză *Istoria românilor*, vol.9, Ed.Academiei, București, 2008, dicționare de prestigiu (*Allgemeines Künstlerlexikon*, K.G.Saur, Munchen, Dresda) și la expoziții de anvergură, naționale și internaționale (*Central-European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles County Museum of Art, 2002; *La vie des formes. Henri Focillon*, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 2004; *Antoine Bourdelle, vector al modernității*, Muzeul Național de Artă al României, București, 2006; *Culorile avangardei. Artă românească 1910–1950*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, Lisabona, Praga, 2007, 2009, 2010; *Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, Galeria Quadro, Cluj, 2011). A inițiat și editat numărul *Brancusi et la sculpture moderne* al revistei *Ligeia* (Paris), ianuarie–iunie 2005. În cadrul institutului, a organizat numeroase colocvii științifice și a inițiat, în 2009, Centrul de studii brâncușiene „Barbu Brezianu”.

ABREVIERI

ANIC MCIP	– Arhivele Naționale Istorice Centrale. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice
Arch. nat., Min. cent.	– Paris, Archives Nationales. Minutier central des notaires parisiens
BAR	– Biblioteca Academiei Române
BCMI	– Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice
B.n.F.	– Paris, Bibliothèque Nationale de France
BRV	– Bibliografie Românească Veche
DOP	– Dumbarton Oaks Papers
DRH	– Documenta Romaniae Historiae
MIA.RM	– Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă
MMS	– Mitropolia Moldovei și Sucevei, Suceava
MNAR	– Muzeul Național de Artă al României
MNIR	– Muzeul Național de Istorie a României
MO	– Mitropolia Olteniei
RI	– Revista Istorică, București
RM	– Revista Muzeelor
RRHA, BA	– Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts
SCIA, AP	– Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică
SMIM	– Studii și Materiale de Istorie Medie

